I FASCICOLI MUSICALI

scelti da Giovanni Da Nova

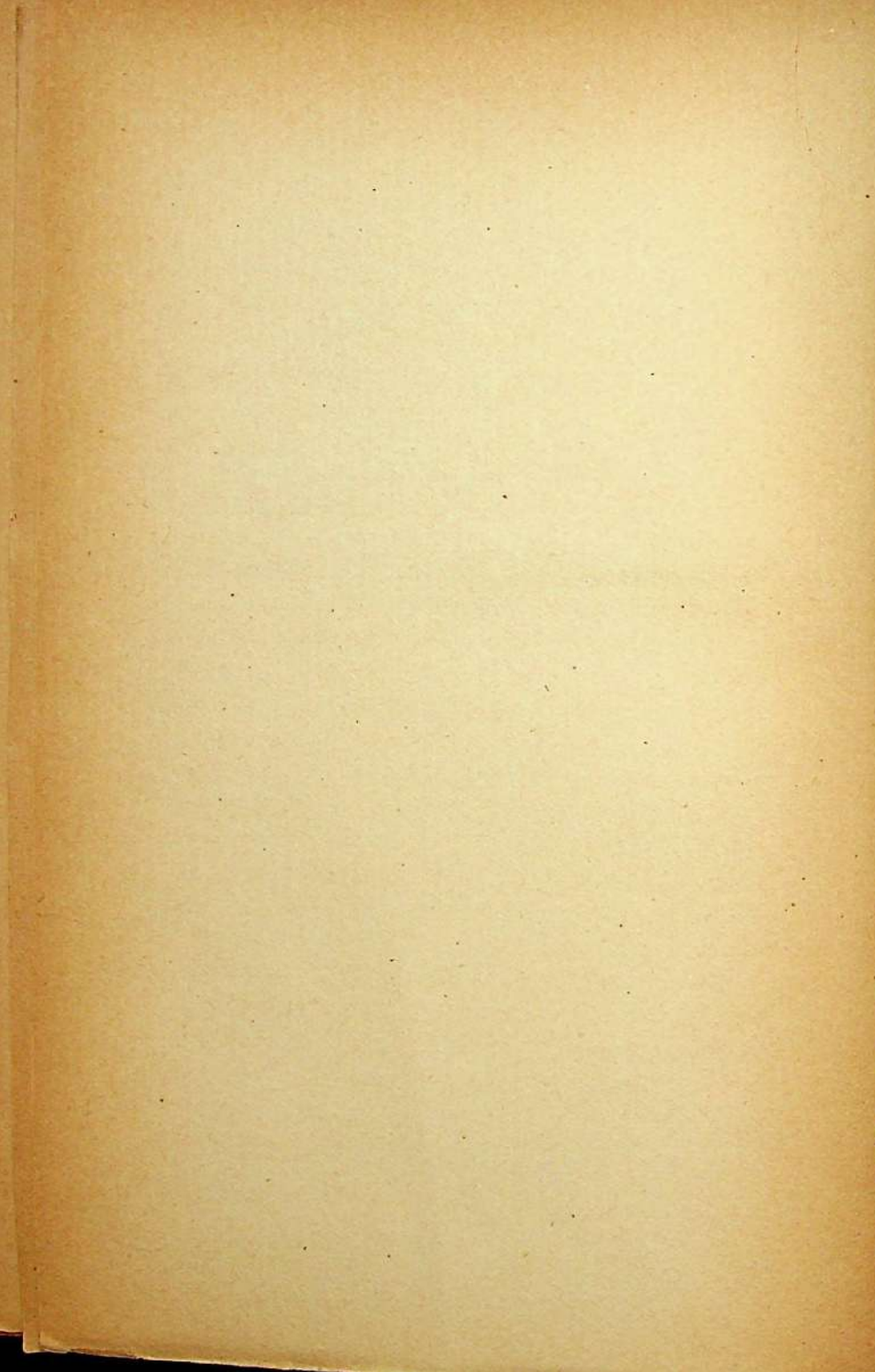
ROMUALDO GIANI

GLI SPIRITI DELLA MUSICA NELLA TRAGEDIA GRECA

MILANO

BOTTEGA DI POESIA

MCMXXIV

a Giuseppe Bocca
fraternamente

Fu prima un dicitore — un sacerdote, forse, innanzi all'ara — e a lui intorno la folla; e al racconto, evocante in fervide imagini le sofferenze del Nume, risposero, nelle voci e negli atti della moltitudine, diffusi gli spiriti della musica e della danza? O il racconto si svolse dall'inno corale; a significar la visione — trepida assorgente dall'estasi mistica, come la Najade dalla fonte? A ogni modo, il Coro è già l'espressione, non più tumultuosa e frenetica, ma regolata nel rito e composta, degli affetti che suscita negli animi, a ogni mutar di episodio, la Vicenda: onde un primo abbozzo di dramma senza rappresentazione e senza dialogo, torbida finzione travolta di strazio in strazio fino al pianto ultimo in cui il narratore, vinto dal comune delirio, unisce al canto dei coreuti la sua vo-

ce. Che quella finzione intima si traduca in visibili forme, in apparenze esteriori; e, mutato l'ἔξαρχος di espositore in attore, sorgerà la tragedia — viva ormai di tutte le sue forze: l'azione e la lirica, la scena e l'orchestra.

Da queste forze, or temperate or cozzanti, la musica trae la ragione d'ogni suo atteggiamento nel dramma.

L'arte più fervida, che nel cuor del dramma è all'origine, vi rimane fino all'ultimo: la tragedia greca morrà non diserta di musiche, come disse il Nietzsche, ma ebra di canti.

Se non che la lirica è, prima, sottratta alla scena. La favola non esce in questo momento da limiti angusti: non altro dà che il soggetto alla lamentazione. E la lamentazione s'effonde nei cori; tra l'uno e l'altro dei quali si dispongono gli episodi, materia d'inspirazione alle danze figurate ed al canto.

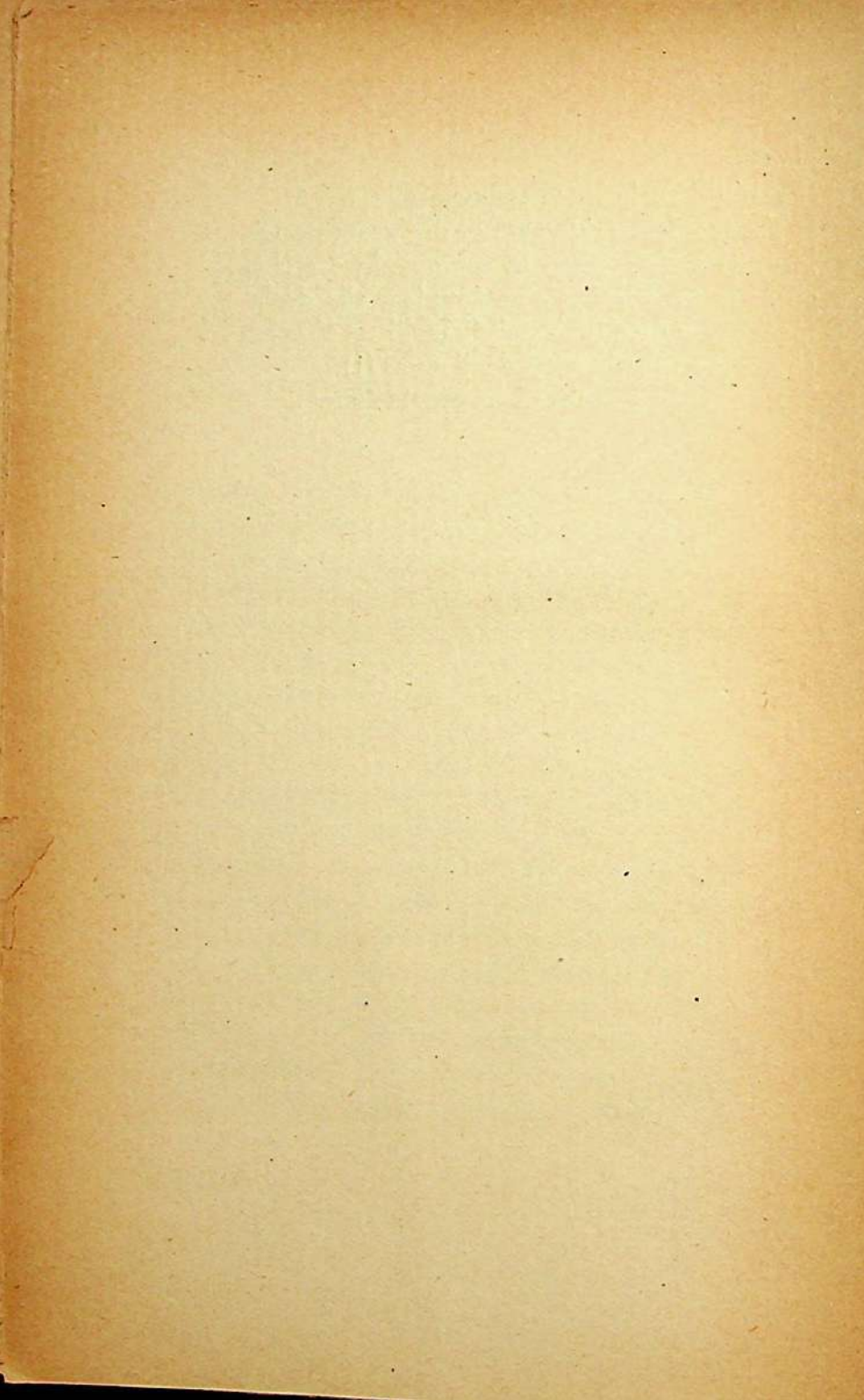
Poi, come un secondo attore ed un terzo si aggiungono a quello in cui s'era mutato il narratore, la rappresentazione si allarga: non più un sentimento unico riflesso dall'orchestra, ma, nell'intreccio dei casi, la vicenda e l'urto di affetti diversi; sollecitata esasperata la concitazione degli animi trabocca, innanzi che l'episodio abbia termine, a mezzo l'a-

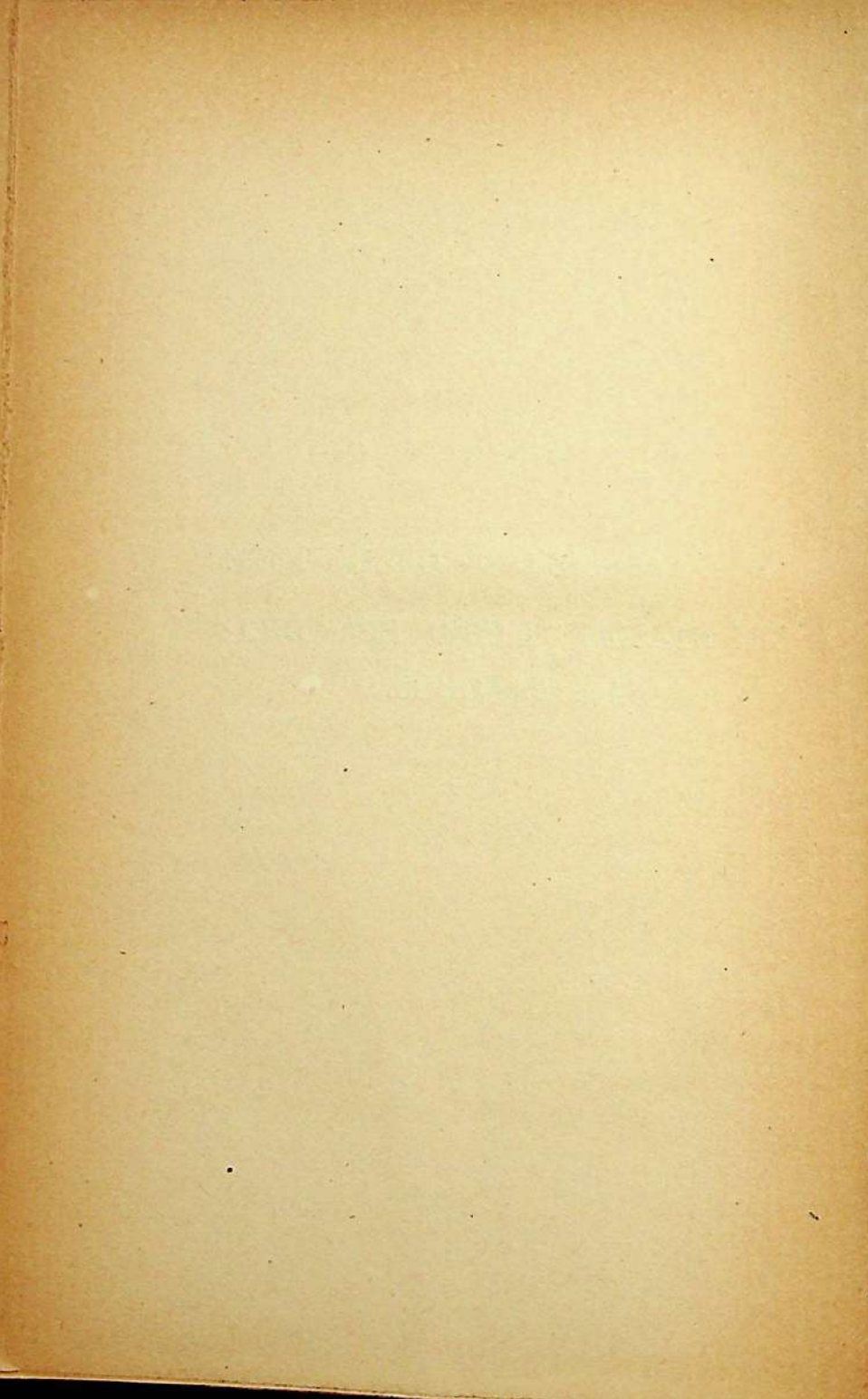
zione.

All'ultimo la lirica trapassa alla scena.

Tre momenti, dunque: e, di rincontro, nella musica tre forme: la composizione orchestica; la melodia — o avvicendata alla declamazione o alterna — nei dialoghi tra l'orchestra e la scena; il canto degli attori (1).

E tutte le gradazioni in queste forme.

///

LA COMPOSIZIONE ORCHESTICA.

GLI STASIMI; I CORI EPISODICI; LA PARODOS.

La composizione orchestica, innanzi tutto.

La ragion del Coro nel dramma greco procede dall'indole stessa della concezione: la quale nella favola coglie non ciò ch'è visibile soltanto, ma l'invisibile ancora; adombra di là dalla imagine del fatto le significazioni sue, remote nel mito e profonde; ritrae l'evento oltre le apparenze, in quella più larga vita di sentimenti ch'esso à destata nello spirito dell'artista interprete delle tradizioni e della religione di sua gente, e in quegli effetti medesimi, quindi, che la rappresentazione dovrà produrre negli animi dei riguardanti. Le segrete fila di quella trama che si dispiega innanzi agli sguardi; ciò che occulto opera intorno alle persone del dramma; ciò che oscuro è nei lor presentimenti e ascoso nelle ragioni ultime dei miti; il mistero delle anime

e del Fato, ecco la materia di *quella vita oltre la vita* che d'innanzi alla favola gli spettatori avvertono in sè confusamente e ch'essi troveranno rivelata poi negli *stasimi*, al termine di ciascun episodio, dal Coro (2). Così nelle imagini e nei ritmi dell'orchestra la visione della scena si continuava; fatta di esteriore intima, più profonda insieme e più vasta.

Ora la composizione orchestica si svolgeva, com'è noto, nella strofe — cantata a un tempo e danzata (3). E a questa forma complessa, poetica e plastica e melodica insieme, dava unità l'elemento comune alle tre arti musiche: il ritmo.

L'*ethos* della composizione era già in fatti nella *misura* che il poeta eleggeva tra l'affollarsi tuttavia indistinto delle imagini, nell'impeto primo, a tradurre la più secreta vibrazione interiore: ciò che doveva permanere uguale tra il variar dei pensieri e de' fantasmi, cui davano poi forma le voci del linguaggio, le inflessioni della melodia, le significazioni concrete del gesto. Questo, nell'intreccio delle espressioni, era, secondo la frase di Aristosseno, l'elemento fisso: tale, nel tetracordo, fra gli intervalli mobili, l'armoniosa consonanza dei gradi estremi (4).

La sensibilità greca erasi fatta, nell'esercizio, squisita e pronta così che ogni proporzione e ogni alterazion del movimento si congiungevano per essa ad imagini di esultanza o di lutto, di languore o d'ardore; si riflettevano in uno stato — o in un modo — del sentimento. L'uso di questa o di quella misura, secondo che la vicenda delle percussioni e delle elevazioni vi si armonizzasse (come nella binaria) in ordine di parità perfetta, o (come nella ternaria) vi si componesse in rapporti disuguali sì ma tuttavia non discordi, oppur l'agitasse (come nella quinaria) lo squilibrio tra i tempi deboli e i forti; la celerità o la lentezza del movimento; l'iniziarsi del ritmo su l'*ictus* in un tranquillo fluire o di là da quello in un balzar rapido e rotto, bastavano a imprimere sin da principio il carattere, severo o morbido o fervido, al componimento: donde le tre maniere — l'esicastica o calma, la sistaltica o molle, la diastaltica o eccitatrice — della ritmopea; variamente atteggiantisi nei modi dell'arte mercè l'uso delle durate irregolari, delle risoluzioni e delle contrazioni, delle sincopi, delle pause, e dei trapassi dall'una all'altra misura e, nelle misure medesime, dall'una all'altra figurazione.

Ciò che noi chiediamo in somma ad ordini più vasti gli antichi lo trovavano attuato già

in questa unità prima: polso dell'organismo ideale — polso il cui battito doveva vibrar continuo e distinto. La *misura*, che è per noi quasi uno spazio astratto ne' cui termini può insertarsi ogni più vario disegno, era cosa tutta concreta per essi; concreta così che la disposizione dei tempi nelle figure ritmiche, oggi liberissima, non usciva da certe formule con rigorosa esattezza determinate. Mentre, cioè, il compositor moderno, in quell'unica arte nella quale il senso della quantità s'è serbato, può sciogliere l'àmbito della *battuta* in tanti momenti quanti gli occorrono alla figurazione d'ogni più diversa imagine sonora, e creare così nel linguaggio della ritmica parole nuove; all'antico invece, in ciascuna delle arti musiche, quel linguaggio si offriva articolato già nei suoi elementi, ch'egli poteva sì variamente scegliere, alternare, aggruppare, ma non trascendere, costretto — per così dire — a procedere da parole già formate alla frase. Senza ciò la tecnica della composizione greca non s'intende. Nè a interpretarla possono giovar gli esempi tratti dalle arti nostre: non dalla danza, che oggi è ludibrio; non dalla poesia, che, perduta la nozione della quantità nelle sillabe, obedisce ormai ad altre leggi; non dalla musica, che, vaga di ritmi cangianti, sempre più si scioglie dalla soggezion

della misura, alterando e sovvertendo l'ordine fisso delle percussioni col mobile gioco degli accenti espressivi nella libera costruzione della melodia.

Ancora. Nella composizione moderna (nella quale la danza più non à luogo) l'artista può così avvicendar più note su la sillaba stessa come costringere più sillabe in una nota sola; ma all'incontro egli deve rigorosamente osservare, per una parte, l'accento della parola, sì che non mai la sillaba àtona abbia a cadere sul tempo forte, per l'altra l'interpunzione (il senso grammaticale) del testo, sì che le cadenze della melodia sempre si accordino alle sospensioni e alle clausole del discorso. Nell'antica (parlo dell'orchestica, quanto alla monodica vedremo poi) accadeva in vece l'opposto. Gli accenti tonici (elevazione della voce) si soggettavano ai ritmici interamente senza pure lasciar traccia; e le formule melodiche e le figurazioni di danza si svolgevano indipendenti dalla proposizione così che potevano anche spezzarla a mezzo; potevano, anzi più, persino scindere in due parti, uguali o disuguali, la stessa parola: solo alla fine della strofe le varie espressioni convenivano in una conclusione unica per tutte. Ma, per converso, la partizion degli elementi nella misura era in tutte le arti confor-

me; sì che o alla nota del canto rispondeva sempre nel testo una sillaba e un movimento nella danza, o le disparità — del resto rarissime — eran subito composte, come si risolvono oggi in una musica semplice le dissonanze nell'accordo. Per tal modo l'unità delle arti ritmiche si rivelava già tutta, in sè compiuta, nella misura.

E quest'attuazione era così piena, e così intensa in tale forma quell'armonia, che il ritmo in fatti determinava ancora lo stile della melopea e della danza. La teorica dell'*ethos* nei vari *modi* della musica greca — cui rispondono ne' rivolgimenti del Coro figure diverse — non può non apparire assai strana a chi ne riferisca i caratteri alle sole intonazioni della gamma. Il *modo* si attiene, sì, alle successioni degli intervalli; ma, insieme, all'ordine pure dei ritmi. Anche in ciò l'uso moderno è al tutto disforme dall'antico. Non v'à tonalità oggi che non convenga a ogni misura; nè v'à ritmo che necessariamente ricerchi una tonalità particolare. Per i greci era vero in vece il contrario; e se, per un esempio, la solenne ampiezza dei dattili epitriti (5) non s'accordava se non con la gamma dorica grave e severa, gli spondei anapestici (6) delle trenodie, rotti insistenti anelanti come singhiozzi, richiamavano la gamma del

gemito e del pianto — la misolidia —, mentre nel ritmo ionico (7) l'armonia frigia, l'asiatico modo del delirio e dell'orgia, avvolgeva e travolgeva la corsa frenetica tra le grida ebre e il fragor dei cimbali percossi. E la rispondenza era così intima che la *metabola* (modulazione) dell'un *modo* all'altro s'accompagnava quasi sempre al trapasso dall'uno all'altro ritmo.

Non basta. Dalle unità ritmiche variamente aggruppate procedeva (anche questo è noto) l'unità melodica e plastica : il *colon*, ch'è la frase musicale e la figura di danza. Or bene, l'elemento primo è qui già oltrepassato ; pur la legge che tutto l'informa prevale ancora. Le misure in fatti si dispongono nel *colon* come in esse i tempi ; ripetono — nei più vasti ordini delle dipodie e delle tetrapodie, delle tripodie e delle esapodie, delle pentapodie — le imagini dei generi binarii e ternarii e quinarii, le proporzioni uguali o disuguali de' più semplici gruppi. E come in questi gruppi, così in quegli ordini, il ritmo ancora assorge e discende : come là i tempi forti, qui le misure di più veemente accento attraggono a sè le percussioni delle altre, sì che nella corrente più ampia si riproduce la fluttuazione medesima ch'è nelle onde minori (8).

Se le figure di danza e i disegni melodici

si svolgessero perennemente diversi noi avremmo una mimica libera e una melodia infinita; se si ripetessero uguali avremmo in vece una melodia povera e una monotona forma di ballo. Nella composizione orchestica non avviene nè l'una cosa nè l'altra; ma l'armonioso temperamento del vario nell'uno. Al primo disegno altri sottentrano, per lo più diversi nell'inflessione e nell'àmbito (9); e tutti poi si riflettono o nello stesso ordine o in ordine alterno o contrario. Ed ecco una nuova unità: il *periodo;* poi, dal comporsi de' periodi nel tutto, la strofe.

La danza, arte ritmica e plastica insieme, traduceva in forme dello spazio le successioni del tempo; volgeva in simmetria l'euritmia: la correlazione dei membri nel periodo e dei periodi nella strofe — rispondentisi spesso, in complessi intrecciamenti, per echi remoti — era, prima che l'orecchio la scoprisse nel ritorno delle frasi e degli incisi musicali, espressa allo sguardo dalle attitudini e dai passi nelle ricorrenti figure del Coro. Ma la danza — viva balzante nella *sikinnis* (l'antica ronda dei satiri), agitata nella *turbasia*, grave nei lenti gesti dell'*emmeleja* — poteva anche non aver principio o termine a un punto medesimo col canto, o interrompersi a mezzo di questo. Ove ciò avveniva, noi tro-

viamo nella strofe il *pròodicon*, il *mesòdicon*, l'*epòdicon* : il preludio, cioè, l'interludio e il postludio : che, cantato dal Coro immobile, occupava le pause de' movimenti, come la frase dell'*aulos* i silenzi della parola. Or queste parti, che aprono la disposizione simmetrica dei gruppi, o vi si insertano, o la chiudono, sono le sole il cui disegno non si ripeta :le sole, cioè, che rimangano senza rispondenze e senz'echi. La struttura *periodica*, dunque, non è soltanto rivelata dalla danza, ma è l'effetto di questa : è la propria forma di cui essa impronta la strofe (10). Tanto che chi risolva il testo ne' segni metrici può da questi indurre, quasi da orme impresse in un terreno cedevole, i passi del Coro danzante : gli avvolgimenti e i rivolgimenti, le riprese e le pause.

A una tal legge si piegano, quando son congiunte alla danza, anche la musica e la poesia.

Ma si piegano in modo diverso.

La poesia cede agli schemi metrici i valori delle sue sillabe, esagerati e disciplinati dall'arte (nel linguaggio eran sì lunghe e brevi, ma poco più che osservate, e non regolari così che le prime avessero esatta la durata doppia delle altre) (11); se non che il *parallelismo* qui non procede oltre : al riapparire, cioè, delle figure ritmiche non risponde nel testo, o

non risponde se non raramente, il ritorno de' pensieri; e le proposizioni, data all'elemento comune la *quantità* degli elementi lor proprii, si svolgono quanto al resto libere non pur nei significati mutevoli ma anche — già lo vedemmo — nella stessa contestura grammaticale.

Assai più in vece cedeva l'arte dei suoni. La definizione del Gluck « colore aggiunto a un disegno », se al tutto è impropria per la musica nostra rispetto al discorso, si conviene mirabilmente alla greca. Nella composizione orchestica le inflessioni della melodia avevan l'officio medesimo che nell'architettura i colori: davano vigor d'ombre e di luci alle linee, rilievo e risalto ai contorni. A questo la musica corale tanto meglio si porgeva quanto più semplici erano allora le sue espressioni. Dei tre generi — il diatonico, il cromatico, l'enarmonico — solo il primo, il più agevole, era usato, fino ad Euripide almeno, nella melopea tragica del Coro. E dei sette modi principali tre soltanto vi trovavan luogo: il dorico; il misolidio, a cui dal dorico era facile il trapasso mediante l'allentamento d'un semitono nel quarto grado discendente; e, riecheggiato dall'antico ditirambo, ne' momenti d'ebrezza entusiastica, il frigio. Aggiungete che l'àmbito della melodia non trascendeva i termini d'una sola tessitura — la mesoide

(baritonale) — e che il canto, secondato dall'*aulos*, più raramente dalla cetra (12), quando non era partito fra i coreuti svolgevasi sempre all'unisono, sia che l'intonasse a piene voci tutta l'orchestra sia che suonasse alterno ne' semicori (13).

Del resto, pur nelle composizioni d'indole più veramente stromentale, l'*armonia*, intesa nel significato che noi diamo oggi a questa parola (presso gli antichi il vocabolo designava la successione e l'ordine de' suoni nella gamma), non usciva da limiti angusti. Anche là ove al citarista e all'auleta era concesso di aggiungere al *melos* — dispiegantesi sempre nelle note più gravi — una seconda parte, detta *crusis;* e nelle stesse musiche per due tibie, per tibia e cetra, per doppio aulos; l'eterofonia non oltrepassava mai il bicordo. E se non è vero quel che assai volte fu detto, ed è tuttavia ripetuto da troppi, che i greci usassero le sole consonanze di quarta, di quinta e d'ottava (chiamate *sinfonie* (14)), certo è non di meno che ad altre non s'attennero se non, costretti, nell'armonizzazione del tetracordo superiore (15). A ogni modo, anche nell'accompagnamento più ricco delle musiche vocali, l'armonia a tre parti era sconosciuta: sempre la voce doveva vibrar concorde con l'una nota al meno della consonanza stromen-

tale, e con la più grave. Più semplicemente, nel coro tragico la doppia tibia o la cetra ripercoteva tutti i suoni del canto.

Dopo la strofe, l'antistrofe. Ad una ad una tutte le figure della mimica, tutte le frasi della melodia, tutte le *quantità* delle sillabe (16) riapparivano uguali, nel testo mutato. Ma non riapparivano se non una volta. L'artificio dell'Ode, nella quale l'aria e la danza si ripetevano quant'eran le strofi, non conveniva al canto che l'orchestra intonava — non nella gioja del festino, tra le coppe e le rose, d'innanzi al vincitor coronato — ma intorno all'ara del dio, su lo sfondo della scena vuota, nell'ansia della rappresentazione intermessa, dominando con le voci concordi l'immenso fremito popolare. E pur in quest'unica ripresa i rapporti fra le espressioni delle tre arti musiche si riaffermavano quali eran già nella contestura della singola strofe: come qui in ciascun periodo i membri ricorrenti, là nella coppia tutto il componimento si rifletteva in una imagine uguale (17). E, come già prima, la rispondenza era di tutti gli elementi quanto alla danza e alla musica, ma delle sole forme esteriori ritmiche quanto alla poesia; svolgendosi il discorso dall'un termine all'altro senz'essere astretto a somiglianze o a riscontri di pensieri (che spesso si ebbero tuttavia in

Sofocle) nei luoghi conformi (18).

Errato è dunque il giudizio che i più accolgono intorno al modo seguito dai greci nella composizione della musica corale (e della danza); indotti a ciò, forse, dall'esempio dell'uso moderno. Se il poeta avesse, come affermano, dedotta la melodia dalla parola, movendo da un testo già formato e cercando per ogni frase di esso l'espressione meglio atta a tradurne l'intimo senso nei suoni, come si spiegherebbe la rispondenza delle inflessioni melodiche nei membri ricorrenti dei periodi, come sopra tutto la ripresa dell'*aria,* mentre dall'un termine all'altro mutano i concetti e le parole e gli stessi accenti tonici del discorso? Così intesa, la forma del canto periodico non può non riuscire arteficiata.

E tale ci appare di fatto nel melodramma italiano; ov'ella rivisse più povera di struttura ritmica, se ben più ricca di melodia. Se non che nel melodramma italiano a quella forma in sè finita sta di contro un'azione che si svolge; or tra l'una e l'altra non può essere rispondenza, ma dissidio. Nella tragedia greca, in vece quando la melopea degli *stasimi* s'innalzava dall'orchestra, l'azione era sospesa: un episodio erasi chiuso. Ciò che in quegli istanti operava negli animi non era più dunque una visione presente, ma, nel ricordo e

nel sentimento della visione pur allora dileguata, la sintesi di un'impressione totale. Sintesi — giova aggiungere — non quale s'affacciava ad anime singole, diverse nei modi dell'intendere e del sentire; ma quale era colta dalla complessa anima d'una moltitudine che una passione concorde agitava.

Ripensiamo ora la forma del coro: le varie espressioni delle tre arti ritmiche soggette all'elemento che tutte àn comune; la rispondenza delle frasi melodiche alle figure di danza; l'uso nella musica dei tre modi più semplici, in cui l'ordine degli intervalli è meglio rilevato e scolpito; l'unisono; il ricorrere de' membri nel periodo e la ripresa della mimica e del canto nell'antistrofe: ed essa ci parrà mirabilmente adatta a quell'officio, creata veramente dall'intimo, atteggiata dagli spiriti stessi della concezione. Il moto dell'affetto è, per verità, da noi sentito in un turbamento oscuro dell'essere innanzi che la fantasia ne adombri l'imagine concreta nella parola. Nè la parola potrà poi accoglierlo tutto: il sentimento, per ciò a punto che si definisce nel verbo, perde alcunchè della sua intima essenza ponendosi innanzi allo spirito come un oggetto. Quell'impeto primo si traduce nel numero: anche oggi, se bene in un grado senza paragoni meno intenso, la profonda natura

dell'inspirazione ci è fatta palese dal metro. E ciò che il linguaggio non può compiutamente significare — la segreta virtù di cui si alimenta l'imagine — s'esprime immediato nel gesto e nel suono. Ecco perchè nella composizione orchestica gli accenti tonici cedono ai musicali; e, mentre il testo riflette l'ondeggiar dei pensieri animati da un sentimento unico, quest'unico sentimento si afferma nel ritmo. Così, a traverso i fantasmi mutevoli, la unità dell'inspirazione — ciò che preesiste alla parola e ciò che oltr'essa persiste — non mai si smarrisce o s'oblia.

Ma il Coro, che, chiuso l'episodio, sovrasta all'azione dominandola da una sfera ideale sottratta alle condizioni medesime dello spazio e del tempo, si mesceva in vece al dramma mentre questo svolgevasi su la scena. Tal volta, anzi, esso accentrava in sè la favola. Tale altra, pur non essendo il protagonista della tragedia, vi aveva parte d'attor necessario. Tale altra infine, più spesso, vi appariva non quale operator principale dei fatti nè quale spettatore soltanto, ma partecipe in qualche modo dell'una qualità e dell'altra; in atteggiamenti or di contrasto or di consenso rispetto all'Eroe; alternando ai dibattiti della

scena incitamenti, consigli, preghiere, ammonizioni, sentenze.

Due offici, dunque, l'un dall'altro distinto.

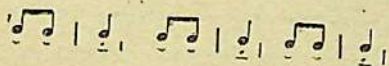
Nel primo, cui adempiono (s'è visto) gli *stasimi*, l'individualità de' coreuti si attenua quando del tutto non s'oblia, come quella de' sacerdoti nel rito; e veramente l'imagine d'un rito, or fervido or solenne, è nei canti e nelle danze che si dispiegano intorno alla thymele — foco cui convergono tutti i raggi del teatro, come ad esso il Coro tutte le forze della tragedia.

Nell'altro in vece i coreuti s'affermavano in figura di persone sceniche con proprii caratteri singolari a ciascun dramma: sia che apparissero su la scena; sia che pur rimanendo nel cerchio dell'orchestra vi si disponessero in gruppi a torno all'Eroe ivi sceso; sia che dall'orchestra fin presso la scena avanzassero, protesi gli sguardi i gesti gli animi verso il centro dell'azione.

Qui le danze figurate cedevano alla mimica libera; e alla melodia periodica sottentrava, nelle domande e nelle risposte del dialogo, la declamazione del Corifeo, e, nei cori episodici, le rapide e libere frasi musicali nelle voci congiunte, o singole, o a gruppi alternanti.

Tra l'una e l'altra forma, la *parodos*: il primo canto del Coro.

Con essa, che insieme ritrae dell'azione e della lirica, si aprono le più antiche tragedie a noi note.

Nel teatro, dalla parte ch'è a sinistra degli spettatori (19), tra le precinzioni e la scena, appaiono i coreuti: le attitudini, le vesti, gli ornamenti, gli emblemi ne palesano l'essere quale il poeta lo finse: gruppi di cittadini o di servi, di seniori o di efebi, di fanciulle o di donne. Preceduta dall'auleta, la teoria, imagine della processione sacra a Diòniso, si dispiega — in schiera ordinata — solenne; misurati i passi dalla melodia dello stromento, sul cui ritmo

il Corifeo scande gli anapesti della declamazione (20). Nell'intento silenzio della moltitudine, il recitativo dice le condizioni del Coro: il luogo donde partì, quello ov'è giunto o a cui muove; i sentimenti che l'agitano; le cagioni

ond'è travolto nei fatti dai quali à origine il dramma. Quando l'ultima sillaba della declamazione vibra su l'ultima nota dell'*aulos*, i coreuti àn preso posto nell'orchestra: una pausa: e, accompagnato dalle danze (come poi negli *stasimi*), il primo canto si leva.

Questa forma è propria — dicevo — delle tragedie più antiche. Nelle altre precede alla *parodos* una parte del dramma: il prologo, nella recitazione degli attori. Come qui l'introduzione è non più corale ma scenica, il preludio anapestico più non vi dovrebbe trovar luogo. E scadrà poi di fatto dall'uso: ma prima si trasforma piegandosi nei modi più vari alle necessità nuove. Tal volta il recitativo trapassa all'attore (21): nel monologo o nel dialogo s'introducono gli anapesti su la melodia della tibia (l'auleta è accosciato presso la thymele) a segnare il passo del Coro che giunge. Tal altra in vece (22), pur rimanendo affidato al Corifeo, esso non apre più la *parodos* ma in questa s'inserta fra strofe e strofe: il Coro appare nel teatro cantando e danzando; al termine dell'*aria*, prima della ripresa, si schiera; e su la declamazione musicale inizia la marcia, ancora interrotta dal canto dell'antistrofe, e così via.

Se non che, per quanto l'accorgimento del tragedo ne variasse i modi, il preludio ana-

pestico non poteva convenire a ogni dramma. La *parodos* è, nella composizione orchestica, col *commos* (del quale dirò tra poco), la parte in cui la tragedia greca rende più esatta somiglianza al dramma musicale moderno: quella ove le due forze — l'azione e la lirica — si trovano operare non alterne più ma congiunte. Un'unica norma più non poteva essere accolta quando, introdotto il Coro a mezzo la rappresentazione, tra l'avvicendarsi de' fatti su la scena, nel contrasto già vivo dei sentimenti, le condizioni in cui esso appariva si porgevano dall'una all'altra tragedia diverse. Ora l'antico dramma ebbe tra le molte sue virtù anche questa: ch'esso non s'irrigidì mai nel fisso schema d'un *genere*, ma ad ogni necessità intima rispose con una nuova e singolare virtù d'espressioni.

Considerate — scelgo un esempio tra molti — la prima scena dei *Sette contro Tebe*: nelle parole di Eteocle l'annuncio dell'assalto argivo contro la città, fra le insidie notturne; poi l'appello concitato ai cittadini: « Accorrete alle mura e ai baluardi: piantatevi immoti in arme su i fastigi delle torri e su le porte »; ed ecco giunge il Vigilatore, e narra del giuramento fatto dai Capi, protese le mani sul sangue ancor fervido della vittima: « già l'esercito argivo appressa fra nembi di pol-

BIBLIOTECA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA ★ TORINO

vere, e la spuma dei cavalli incitati cosparge il suolo ». Il terrore invade gli animi: come potrebbe il Coro giungere fra quel tumulto, in schiera ordinata, moderato i passi dal ritmo uguale della marcia? E in schiera ordinata non giunge: irrompe, anzi, tumultuoso nell'orchestra; corre ad abbracciare i simulacri dei numi; avanza, sosta, s'arretra; si raccoglie, si disperde, si ricompone; mentre nelle rotte parole del dialogo, tra i nomi degli iddii invocati, tra i lamenti e le grida, passano le imagini della Strage e della Morte. L'anapesto non potrebbe accogliere quel sentimento incomposto: ed Eschilo ne chiede in fatti l'espressione al docmiaco, il più torbido de' metri greci (23). Al fine, quando l'agitazione cade spossata dalla sua stessa violenza, si leva nella strofe e nell'antistrofe, breve e sommessa — poco più che un murmure — la preghiera.

Nelle ultime tragedie eschilèe la *parodos* non avrà più recitativi: sarà lirica interamente. Nelle *Coefore* le schiave frigie, ancelle di Clitennestra, recano, ammantate nei bruni laceri pepli, le offerte su la tomba di Agamennone: la cerimonia si compie tutta fra danze funebri e canti, in mezzo a cui rompono, come tra nuvole torve baleni, i presagi della sventura imminente. Nelle *Eumenidi* la torma

delle furie addormentate nel tempio, palese allo spettatore già durante il dialogo tra Apollo e il Matricida, si riscuote ai richiami dell'Ombra e irrompe su la scena a ricercar la preda inseguita nel sogno: l'ira e la ferocia, fatte dalla delusione più acri, traboccano nel dialogo lirico in un tumulto di ritmi cui ripercuotono uguali gli echi lugubri dell'antistròfe (24).

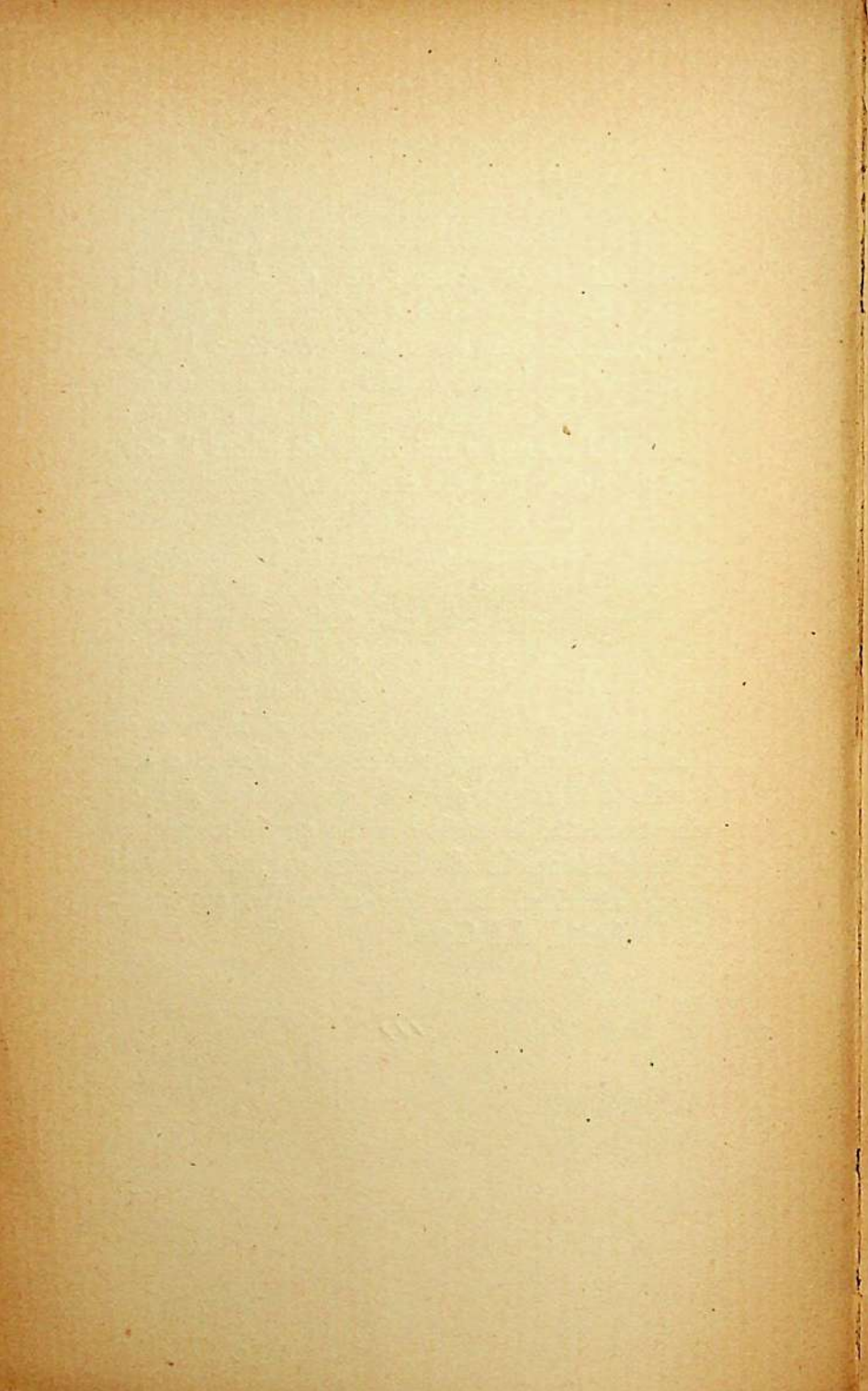
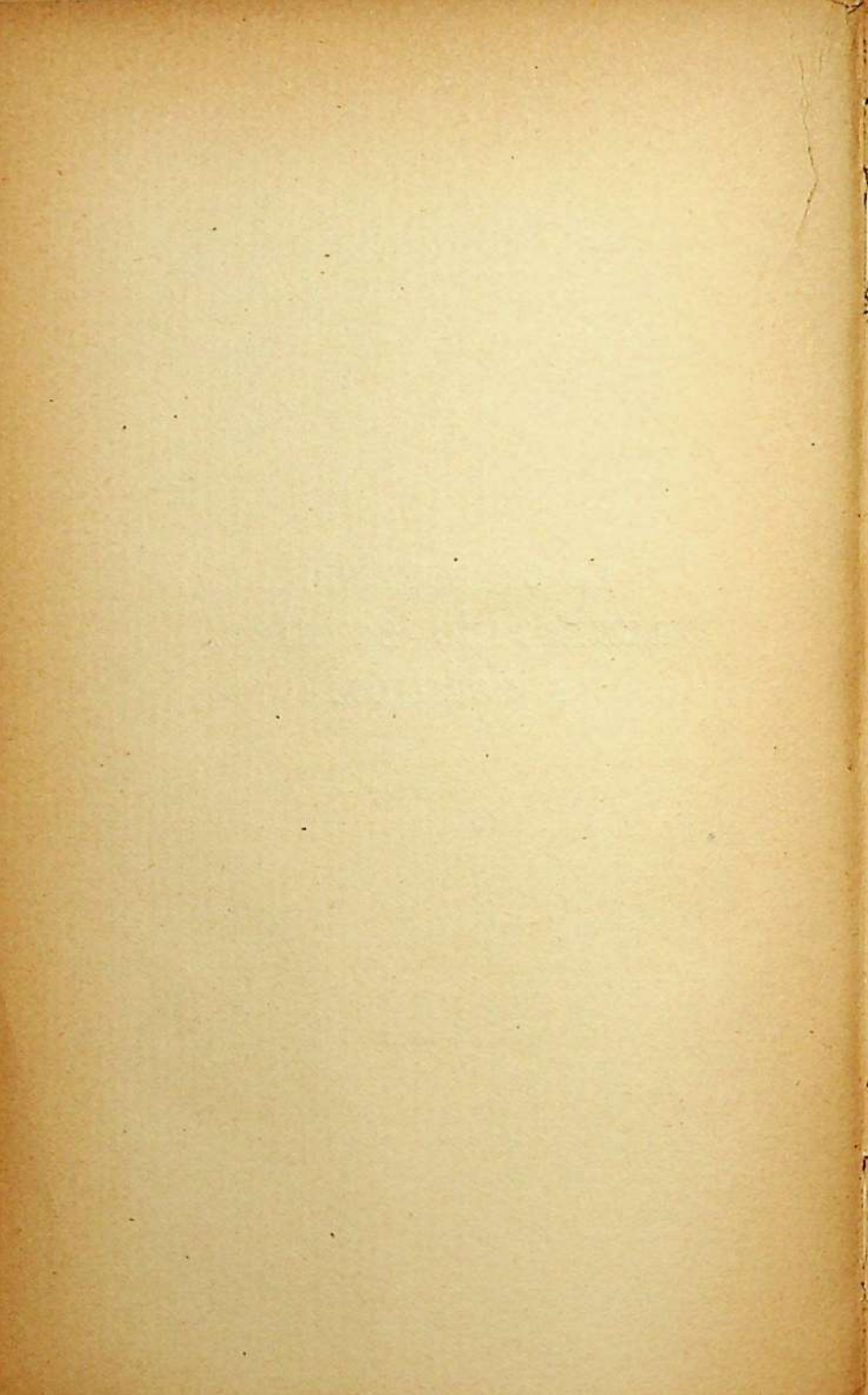
Ma il sorgere d'una forma non esclude il permanere delle altre.

Ritroviamo il melologo nell'*Alcesti;* e, se non più il melologo, gli anapesti (mutati di declamati in lirici) nell'*Ifigenia in Tauride* e nelle *Trojane*. Se non che nell'*Alcesti* il recitativo più non apre soltanto la *parodos* nella dizion del Corifeo, inteso a scandere il ritmo ai passi della processione corale intorno all'ara; ma, affidato poi (in modi più prossimi alla melodia) ai capi dei due semicori, s'interpone tra la prima strofe e l'antistrofe e tra questa e la strofe seguente, sì che le voci sole si rispondono nel dialogo, chiuso a volta a volta dal pieno canto (25). Nè gli anapesti lirici dànno origine a sistemi antistrofici nell'*Ifigenia;* ma liberi si dispiegano nella melopea alterna fra la Vergine e il Coro. Più variata, la parodos delle *Trojane* segue alla monodia di Ecuba: qui la lirica è già

passata all'attore, e la melodia corale attinge dal canto scenico non pur l'occasione ma il tema. Chiamate dai lamenti della Regina, le prigioniere lasciano le tende presso cui stavano accosciate gemendo: non tutte; una schiera, prima; e il corteggio delle dolenti circonda Ecuba e l'interroga su le cagioni del suo pianto. Nel ritmo concitato in cui si svolge il dialogo, la melopea passa a volta a volta dalla scena all'orchestra, dall'attore al parastate. Percosse dall'annuncio della sventura comune, le accorse chiamano le compagne rimaste tuttavia nell'accampamento: giungono queste; e tra esse ed Ecuba, mutato il testo, si ripetono uguali le frasi melodiche del lamento alterno. Poi le voci dei coreuti si uniscono in un solo compianto.

Con l'intervento dell'attore la *parodos* non è più una parte del *còricon* soltanto: è ormai una vasta composizione che congiunge l'orchestra alla scena e raccoglie in una sola armonia gli sparsi elementi della tragedia. Abbandonata, perchè inutile ora, la pompa del preludio espositivo — melologo e marcia — il Coro si pone sin da principio dinanzi ai fatti del dramma, tra la preparazione che s'è chiusa nel prologo e la catastrofe cui volgeranno gli episodi; cogliendo, in quell'attimo stesso nel quale s'affaccia all'azione, i ricordi

d'un passato tuttavia operante e i presentimenti d'un avvenire che già urge minaccioso nell'ora. Strofi ancora e antistrofi : la melodia libera — μέλος απολελυμένον — mal converrebbe al canto corale; nè, da due casi in fuori (26), se n'ànno esempii nelle tragedie a noi note. Ma tra l' un termine e l' altro della coppia lirica, o tra i versi d'uno di essi o d'entrambi, s'insertano i giambi o gli anapesti dell'attore, a cui risponde talora il Corifeo : l'unità musicale è serbata dallo stromento su la cui melodia si adatta — non più parola e non ancora canto — la declamazione. O pure (più spesso) poi che la commozione è già veemente così che trabocca nel grido, la musica avvolge e trascina il discorso nelle sue leggi : la composizione è tutta cantata, non più dai coreuti soltanto, sì in vece da questi e dall'attore a vicenda; sicchè o alla strofe del canto singolo rispondono dall'orchestra tutte le voci, o nella strofe medesima e nell'antistrofe di ciascun gruppo le voci degli attori si alternano a quelle, congiunte o disgiunte, del Coro.

///

LA COMPOSIZIONE ORCHESTICO - SCENICA. I COMMOI.

Di contro alla lirica corale l'azione, nei monologhi e nei dialoghi degli *episodi*.

Quì ancora una norma ritmica governa i movimenti ed i suoni; ma non più li atteggia in complessi ordini di simmetrie ricorrenti. Non più, come nell'orchestra, le danze figurate, ma la mimica espressiva; non più gli ondeggiamenti vasti dei periodi metrici, ma le libere serie de' versi uguali; non più le forme chiuse della melodia, ma, negli sciolti numeri, i vaghi accenti della declamazione.

E tuttavia il linguaggio che ci vien dalla scena è ancora un discorso ideale; e dalla semplice parola tanto remoto nel suono di quanto l'avanza nel fulgor degli epiteti, nell'arditezza delle imagini, nella potenza degli improvvisi passaggi e degli scorci. E in questo discorso anche, la voce del dicitore —

come quella del cantore nella melopea — or s'affretta or s'allenta; ora scolpisce nelle parole le sillabe, ora trapassa agile dalle parole alla frase; obediente a quella legge medesima — ancor ritmica — che nei tratti di più abbandonata effusione deduce il pensiero per giri d'incisi in ampi avvolgimenti, mentre là dove l'affetto più urge spezza il dialogo in frammenti che a verso a verso o a gruppi uguali di versi s'affrontano, come spade nell'assalto.

Quella che in somma era nella tragedia greca la men concitata espressione, già — nella varietà delle inflessioni, nella proporzion dei tempi, nell'uso della misura che è elemento di musica — trascendeva il linguaggio comune assai più che non l'ecceda l'unico verso, endecasillabo o alessandrino, del dramma d'imitazione classica italiano o francese.

Nè lo trascendeva sempre d'un modo. Più prossimo al conversare, maschio d'accento, conciso reciso, il trimetro giambico; più animato, agile balzante nel ritmo vivace, il tetrametro trocaico; più prossimo ai modi della melopea, regolato dalle proporzioni uguali della tesi e dell'arsi, l'anapesto.

Dissimili, i due versi ascendenti (l'anapesto e il giambo), nel rapporto dei tempi forti coi deboli; diversi, quelli che tal rap-

porto àn comune (il giambo e il trocheo), nello svolgimento della linea sonora che ascende nell'uno mentre nell'altro discende. Varietà di modi, dunque: conformi non di meno per ciò che in tutti si esprime un'anima ancor signora di sè, capace ancora, se pur agitata o turbata, di riflettere in esatte imagini i fatti esteriori o di significare gli intimi nel linguaggio ordinato della ragione.

Ma una disposizione sì fatta, e una tal forma quindi, non potrà di continuo serbarsi nella tragedia. Tra breve il Fato travolgerà l'Eroe nel fragore e nell'urto dei casi precipitanti. L'anima dovrà cedere, sia pure per poco, alla veemenza degli affetti; abbandonarsi vinta alla forza soverchiatrice della passione. Ora a quest'abbandono e a quell'impeto — e al disordine ancora delle imagini e de' pensieri — mal potrebbero convenire le inflessioni del verso recitato: l'uguale ritmo nelle serie uniforme dei versi. Già sin da quando la tragedia era costretta in povero àmbito, senza preparazione e rivolgimenti, il sentimento, alcun tempo contenuto su la scena, traboccava all'ultimo nel canto con cui l'attore rispondeva alterno alla lamentazione dei coreuti. Quell'alterno canto era il *commos*. E il commos dètte primo l'esempio, se non la forma, ai momenti lirici, nei quali, fatta più comples-

sa e incalzante l'azione, venne ad infrangersi il corso degli episodi.

Per tal modo la musica involgeva anche la scena.

Il canto drammatico fu dunque per i greci quel che tuttavia è per noi: un più concitato linguaggio. Non per le giojose melisme soltanto, ma per ogni, triste o lieta, espressione musicale è vera — sol che di poco si varii — la sentenza di Agostino: « Ineffabile è, in « verità, ciò che non può esser detto: ora, « se tu non puoi nominarlo e pur non devi « tacerlo, che ti resta se non il canto, affinchè « il tuo cuore s'effonda di là dalla parola, « e l'immensità del tuo sentimento non co- « nosca il limite delle sillabe? »

Se non che alla lirica, nella tragedia, i primi modi — vedemmo — eran venuti dal Coro; ne' periodi simmetricamente composti, che l'antistrofe rifletteva uguali. E all'orchestra da principio restò circoscritta la melopea.

I più antichi *commoi* episodici (la lamentazione finale rivisse nell' *èsodo*) furono in fatti composizioni vaste ma semplici, nelle quali l'attore serbò il metro — giambico o anapestico — della recitazione, cui il Coro risponde-

va nei versi lirici col canto (27): risultarono, così, dall'unione de' due elementi ond'era costituita la tragedia. Ma nel presentimento della melodia la recitazione dovette alcun poco alterarsi: il trapasso dall'un modo all'altro, dalla parola semplicemente detta, cioè, alle intonazioni del canto, sarebbe stato improvviso troppo e discorde se quella non si fosse animata di più intensi accenti e colorata di più vivi toni: se non avesse in somma accolto quasi il riflesso della fiamma che doveva poi divampare nella strofe. S'ebbe così la *paracataloghè* — non più mera dizione ma declamazione prossima alla lirica: regolata dalla legge musicale del tempo; svolgentesi varia d'inflessioni, d'una in altra misura, su la *crusis* del citarista o dell'auleta (28). Per tal modo all'intera composizione, avvicendata di parola e di canto, l'unità e la continuità eran date dalla musica; porgendo facile il passaggio dall'una all'altro la melodia dello stromento.

Eschilo predilesse questa forma. Nella quale, chi bene osservi, l'orchestra venne a trovarsi rispetto alla scena in quelle condizioni medesime in cui era negli *stasimi* al termine di ciascun episodio.

Ancor qui, come negli interludi, il tema è offerto dall'azione: la lirica corale lo com-

menta, lo svolge, lo trasfigura. Se non che, dall'un lato, non abbiamo più ora un'unica successione di due momenti diversi ma tante vicende di momenti sì fatti quante sono le parti onde risulta la composizione; dall'altro, sottentrato alla recitazione il melologo, i versi enfaticamente declamati su la *crusis* stromentale si soggettano alla legge della simmetria disponendosi in gruppi conformi; onde, come nell'orchestra l'antistrofe alla strofe, così su la scena l'antipirrema risponde all'epirrema.

Ma non l'antipirrema all'epirrema soltanto. In ciascuno di questi *commoi* tutte le parti declamate (insertantisi fra strofe e strofe) avevano una struttura medesima: ond'è facile indurne che la melodia stromentale, su' cui numeri si modulava la parola dell'attore, risuonasse uguale a ogni ripresa, mentre là ove più erano gli ordini di strofi i disegni del canto orchestico mutavano in vece per ogni coppia. Da che la ragione?

Vedetela nei *Persiani*. Dall'una parte, nel melologo del Messaggero, l'annuncio della disfatta; dall'altra il lamento corale: questo in tre gemine arie, ove, pur nel prevalere dell'elemento giambico comune, il ritmo variamente riflette tutti i moti d'un dolore che più e più si esalta sino al delirio; quello in gruppi di trimetri anapestici, che di volta in volta il

racconto riconduce nel numero e nella testura uguali. Gli è che dinanzi all'evento che la parola ritrae altra è la condizione del narratore, altra quella degli ascoltanti. Per l'uno la commozione che quel fatto à destata è già *un passato*: lo spirito la ritrova, sì, ancor viva nel ricordo; ma può bene ora, nella piena consapevolezza, signoreggiarla. Per gli altri invece è un *presente*, che improvviso percuote l'anima e la sconvolge. — Non altrimenti, nelle *Ikétidi*, di contro alle preghiere e ai lamenti delle Vergini sta la ragionante calma di Pelasgo e la fede di Danao sicura; nei *Sette*, su le grida delle fanciulle atterrite, nella città stretta d'assedio, tra i bagliori e i fragori della battaglia, suona ferma imperiosa la voce d'Eteocle, conscio del fato, ferocemente lieto di dar morte e morire. Sempre, in somma, dall'una parte, una risoluzione che s'accampa salda nell'animo o un sentimento che vi permane immutato; una commozione, dall'altra, che attraversa l'essere in tumulto. Da ciò a punto la duplicità delle espressioni nel *commos*.

Ma una forma sì fatta poteva convenire a ogni tragedia? Considerate, per un esempio, l'azione con cui s'inizia l'*Ajace* sofoclèo. Traviato da Atèna, l'Eroe à, credendo far strazio dei greci, sgozzato un branco di pecore: il

commos lo rappresenta ridesto da quel delirio, fatto oggetto d'onta a sè stesso, di pietà ai compagni, di scherno ai nemici. Qui campo della passione è la scena: l'attore più non racconta, nè dibatte, nè afferma: dolora. E all'attore in fatti qui appartiene la lirica; la strofe si fa monodica, mentre al canto corale è sottentrato nell'orchestra il recitativo. Ma non soltanto nell'orchestra. Interlocutrice nel melologo è anche *Tecmessa;* e come, di tempo in tempo, a lei e al Coro risponde, non più col canto, ma — nella tregua del suo strazio — con la declamazione l'Eroe, così la *paracataloghè* s'atteggia varia ad ora ad ora: quando tutta affidata al Corifeo, quando alterna nel dialogo fra questo e il protagonista o tra l'uno e l'altro attore. Non più, dunque, come nei *Persiani,* nei *Sette,* nelle *Supplici* l'espressione, negli epirremi, d'un pensiero unico; ma una sucession di momenti: onde l'impossibilità di ricondurre a ogni pausa del canto gli stessi ordini di versi e l'eguale melodia stromentale. Ed ecco perchè la norma della simmetria, cui pure Sofocle si piega, più non impone ora una forma medesima a tutte le parti declamate del *commos,* ma si restringe a disporle, come le strofi, in coppie; dall'una all'altra delle quali muta, con le inflessioni del recitativo, la *crusis* dello stromento.

Non è tutto. Rileggiamo il testo del canto d'Ajace. L'Eroe si volge, prima, ai compagni chiedendo conforto al suo dolore: nell'abbandonata effusione dell'animo la preghiera non può tutta contenersi entro i termini d'una strofe, e il sentimento che l'inspira è del resto unico: con la ripresa dell'*aria* l'antistrofe la continua e la chiude. — Poi è il pensiero dell'onta sofferta, cui succede acre il rammarico per la vendetta mancata: e quel pensiero ritorna più torbido come la fantasia rappresenta ad Ajace il dileggio del « sozzo artefice di sciagure Odissèo », e un'altra volta il rammarico lo segue, fatto ora impeto d'odio, desiderio di strage contro il Laerziade e gli Atridi. Se in questa seconda parte, ove due sentimenti si alternano, l'antistrofe riecheggiasse ancora immediata — come nella prima — la strofe, noi avremmo per contenenze diverse lo stesso canto. Ma per ciascuno degli affetti che si avvicendano Sofocle crea l'espressione musicale meglio atta a significarlo, nè poi richiama quest'espressione medesima se non quando la condizion d'animo cui corrisponde riappare. Non coppie, dunque, di gemine arie; ma due strofi diverse di ritmo e di melodia, cui succedono, nello stesso ordine, le antistròfi.

In fine l'Eroe soggiace vinto al dolore, e,

disperatamente, volto all'Oscurità e all'Erebo, invoca la Morte: unico è qui il sentimento, che prorompe irrefrenato nel grido; unica, per ciò, l'onda melodica, che trabocca nella strofe e vorticosa si ringorga nell'antistròfe.

Gli epirremi e gli antipirremi osservano una stessa legge; dal che tante riprese, or immediate or lontane, delle varie melodie stromentali quante le vicende del canto.

Gruppi simmetrici ancora, certo; se non che dall'un lato il *commos* non è più tutto, ora, in un'eguale vicenda di declamazione e di canto, ma già risulta di più parti composto, ciascuna delle quali à una propria struttura; dall'altro la rispondenza degli elementi è ne' suoi effetti attenuata dall'arte del musicista che in varî modi li dispone, li ordina, li intreccia, li armonizza.

Di tali modi questo che s'è qui addotto è il più semplice. Ma imaginate ora, in luogo di coppie, un ordine di quattro triadi a due a due congiunte dall'eguale melodia delle strofi centrali, mentre in ciascun gruppo si rispondono le estreme; e fra l'una triade e l'altra i recitativi del Corifeo — conformi nelle inflessioni e nel disegno ritmico il primo e l'ultimo, nitido spiccante in rilievo proprio, su la trama della *crusis* strumentale, quello di mezzo. E' la forma iniziale del maggior

commos eschilèo, in quella scena delle *Coefore* ove Oreste ed Elettra invocano i mani del padre. Come le strofi centrali appartengono al Coro e le estreme agli attori, la melopea si dispiega alterna ora su la scena ora su l'orchestra. A ogni pausa del canto, la voce del Corifeo si leva a dominare la commozione; a disciplinarla; a sospingerla, dal cieco delirio in cui abbandonata a sè stessa cadrebbe travolta, verso l'opera di morte ch'è prescritta nei fati: nel ritmo ostinato funereo degli anapesti la catastrofe è a volta a volta presentita, promessa, annunciata, affermata. Poi il canto ricomincia; e a ogni ripresa passa nelle imagini della lirica il riflesso d'una fiamma più vasta. All'ultimo (seconda e terza parte), come nella piena consapevolezza del fine la passione trabocca, e l'anima si protende verso l'ora agognata a viverla, prima che giunga, in un febrile attimo tutta, la declamazione tace: alle parole di Oreste ancor rispondono i coreuti, la voce di Elettra non trova eco più che in sè stessa; finchè, dopo l'ànsito d'un breve dialogo concitato, il turbine avvolgente dei logaedi solleva e trascina in un solo impeto tutte le voci.

Considerate la struttura d'un *commos* sì fatto: l'imagine che vi offre è quella d'un immenso periodo; poi che in essa le strofi

si dispongono esattamente come nei periodi metrici i membri. Ma a punto perchè l'ordine è più complesso, men facile è cogliere nell'intrico delle parti le rispondenze. Questa che la governa è in fatti una sottile arte che elude a ogni momento l'attesa; che là dove accenna a concludere la linea melodica la costringe ad infleltersi ancora in un giro più ampio ; che promette al senso la soddisfazione della posa, e tuttavia, traendola di mèta in mèta, l'inganna; e, mentre parrebbe sottrarsi ad ora ad ora alla norma e violarla, la prosegue in vece e la attua in un più vasto sistema. Ciò che noi oggi chiediamo agli intrecci de' suoni la musica lo cercò allora nel gioco dei disegni melodici, nella molteplicità delle formule ritmiche, nel vario e sapiente equilibrio delle parti. A questo accorgimento dovette scaltrirsi la sensibilità de' greci, come s'è scaltrita la nostra agli artifici dell'armonia. Scoprendo segrete affinità fra suoni che un tempo apparivano discordi non abbiamo noi forse via via ristretto il dominio della dissonanza, e arricchito così per continui acquisti il linguaggio musicale di nuove imagini, nell'uso delle quali ormai anche accenniamo a sciogliercì dai timidi temperamenti delle *preparazioni* e delle *risoluzioni*? Or bene, fatta ragione alla diversità delle forme, il modo con cui procedet-

tero i greci fu a un dipresso il medesimo: nei cercati accordi degli elementi successivi, come noi de' simultanei, ancor essi mossero dai rapporti più semplici e prossimi, giunsero a grado a grado ai più remoti e complessi.

Nel *commos* delle *Coefore* osservammo una parte — il secondo recitativo — che, sola, non à riscontri in alcun'altra del componimento. Gli è che in essa s'esprime la significazion morale del dramma: la grandezza del fato d'Oreste e d'Elettra, il cui protettore è sotterra, i cui nemici stringono nelle mani, ancor macchiate di sangue, lo scettro; e quell'idea, come a tutte sovrasta nella concezione tragica, così doveva su tutte accamparsi nell'espressione; nè in altro modo che con la singolarità della struttura ritmica un tale effetto poteva, per virtù d'arte musica, esser conseguito. Non diversamente sta, nell'esodo del *Prometeo*, la declamazione del Corifeo tra le affrontate formule avverse dei recitativi scenici: senza rispondenze essa sola, come sol esso sereno il pensiero del Coro nel dibattito fra Ermes e il Titano — lembo azzurro di cielo, rapido apparente, fra opposte nuvole che salgono tempestose ad incontrarsi. E poi che la parola assai più distinta risuona nel melologo che non nel canto, a quello cede la melodia quante volte alla commozione prevale, sia pur

fugacemente, la nozione: come nel primo *commos* dell'*Ippolito,* ove tra le grida di Fedra e il compianto del Coro s'interpone il recitativo a ritrarre il figlio dell'Amazzone — terribile imprecante, nel palazzo di Tèseo, contro la messaggera d'amore.

Di qui alla declamazione libera è facile il trapasso. Là dove il sentimento si compiace del lungo insistere sopra il medesimo oggetto la simmetria della forma s'intende e la ripetizione è a suo luogo — così nella *paracataloghè* come nel canto, così su la scena come nell'orchestra. Ma ponete in vece che, mentre l'una parte si abbandona all'èmpito della gioja o del dolore, l'altra serbi intero il dominio di sè stessa: in questa il pensiero seguirà la legge sua propria — quella della logica — alla quale, ove muti la materia, il *parallelismo* più non conviene. A tale necessità nuova si porse l'anapesto, il men rigido de' versi greci. Di fronte alle strofi e alle antistrofi s'ebbero così non più, richiamanti le stesse melodie dello stromento, i sistemi e gli antisistemi, ma, sur una trama cangiante di suoni, recitativi varî ad ora ad ora d'intonazioni, d'àmbito, di misura.

Ancora. Coreuti ed attori stanno a fronte nel *commos*: noi ne vediamo ivi riflesse le imagini e i moti, come nelle onde le attitu-

dini e i gesti di due schiere che l'una verso l'altra si protendano dalle rive opposte d'un fiume. Ma le condizioni dell'una parte rispetto all'altra possono essere le più varie: la commozione non apprendersi da questa a quella o comunicarsi quando più rapida quando più lenta; scemare talora là dove prima sorse, stremata dalla sua stessa violenza; o ivi esaltarsi fino al delirio, mentre altrove, più e più infrenata dalla ragione, si placa.

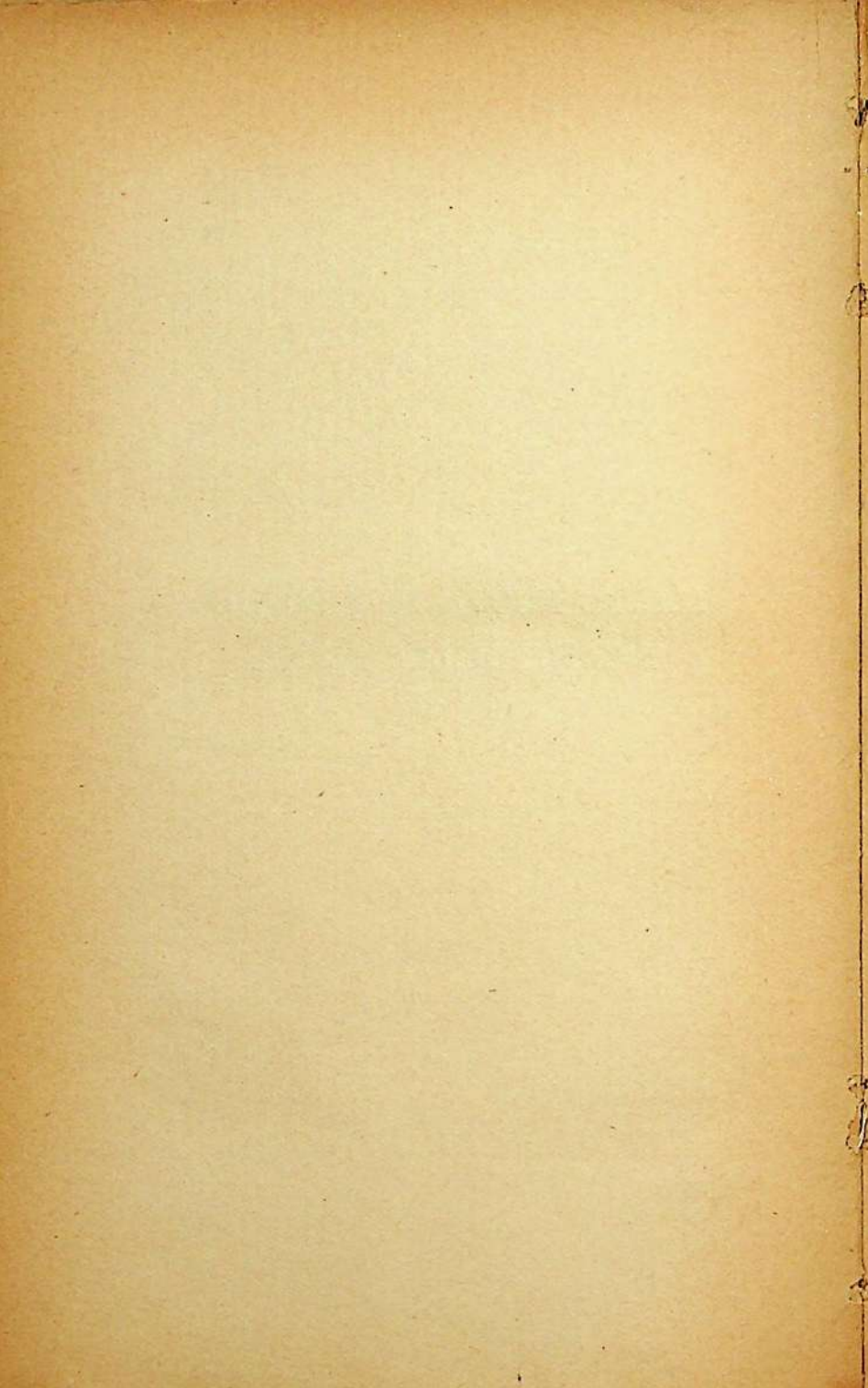
Così, nelle *Supplici* eschilèe, lo sgomento che invade le Danaidi all'apparire del Barbaro venuto a rapirle al suolo d'Argo ospitale s'esprime, come l'ira dell'Araldo, nella forma musicale più fervida: poi, come quell'ira s'irrigidisce in immobilità di proposito mentre il terrore non cede anzi precipita vieppiù violento sino all'estremo, l'unità del commos si spezza, e alla lirica dolorante del Coro s'oppone ostinato implacabile il recitativo dell'attore.

Per contro, nell'*Agamennone*, dinanzi a Cassandra — eretta sul carro, invasata dal Nume — finchè la profezia s'adombra d'oscuri pensieri, come di vapori una fiamma, il Coro può ben serbarsi alcun tempo se non freddo pacato e rispondere al canto con la *paracataloghè*: ma nel vortice della melodia sarà trascinato pur esso quando la luce alta erompen-

do, avvolgerà sanguigna con la scena anche l'orchestra, mentre la Veggente, riscossa a grado a grado dal furore, pronuncerà lente, misurate le sillabe, in una calma funerea, le ultime parole del vaticinio.

E la progressione può aversi anche nel solo canto. Eschilo l'ottiene facendovi alternare, nei momenti più fervidi, le voci dei coreuti e degli attori con una così rapida vicenda che l'onda musicale tutta s'infrange in tronche parole in esclamazioni in singulti. Più ardito, l'ultimo dei tragedi greci abbandona, quando in una parte — la più lirica — della trenodia quando nell'intero *commos*, l'antistrofismo: sì che la melodia si svolge, senza più ritorni, in una fluttuazione continua — instabile e incoerente come le stesse imagini del delirio e dell'ebrezza.

///

L'ARTE NUOVA DI EURIPIDE.
I CANTI DELLA SCENA.

Il sentimento di una forza oltreumana perennemente operante nei fatti, che in Eschilo, e per molta parte anche in Sofocle, anima la concezione tragica, langue in Euripide, se pure non manca del tutto. L'empietà di questo poeta è notissima (29). Nè all'affermazione di un pensiero al quale tutta s'informasse l'opera sua poteva essere addotto da una fede filosofica, egli che ai sistemi metafisici aveva chiesto non la verità ultima in cui l'anima si appaga ma una varia vaghezza d'ipotesi onde a volta a volta si compiaceva quel suo intelletto sottile mobile inquieto, ondeggiante da Anassagora ad Eraclito, da Democrito — fors'anche da Socrate, certo pur da Protagora — ad Anassimene. Se in lui l'imaginazione era attratta dai miti, la ragione li discuteva. E ai miti, toltine i soggetti che la tradizione gli im-

poneva e ch'ei trattò spesso a ogni modo liberamente, non altro Euripide chiese fuor che imagini partiti spedienti per l'arte sua. Quelli che predilesse (non tutti, da altri ripugnò pur trattandoli) li amò perchè belli; belli, s'intende, di grazia o d'orrore: li contemplò come uno spettacolo, non dall'intimo ma dal di fuori. All'esercizio dell'arte egli moveva del resto dai travagli e dall'ansie dell'ora efimera; ancor piena e vibrante l'anima delle imagini recenti. Come poi il Corneille e il Racine alla storia, Euripide s'affacciò alla leggenda dal tumulto della vita contemporanea: le armonie mitiche gli giunsero confuse e commiste ai cicalecci de' ginecei, agli strepiti dell'àgora, alle discordi voci delle scuole. E il tumulto della vita contemporanea echeggia in fatti nell'opera sua, dalle cui figure — di tra la maschera, labile ormai come un velo — lampeggiano vezzi di etère e sorrisi di rètori, traspaiono fattezze e cipigli di demagoghi e di sofisti. Se nell'*Ippolito* sotto la specie di Fedra dolora — come fu detto — un'ateniese del quinto secolo « sorte de récluse » (serbiamo al commento l'efficacia originale) « qu'on te-
« nait dans une enfance perpétuelle et qui n'a-
« vait pour remplir sa vie rien d'élevé ni d'a-
« gréable, pas même une religion qui fît appel
« à la délicatesse naturelle de son sens mo-

« ral », nella *Medea* il condottiere degli Argonauti chiede alla cauta parola di Càllicle la mondana arte elegante della menzogna ornata, nell'*Ecuba* il navigatore omerico — sottil fabro d'ingegni in pro di vasti pensieri — discende più gradi, fatto esperto di piccole doppiezze e di frodi apprese ai contrasti politici delle assemblee. Intricate attitudini d'anima e traviamenti di sensi, mollezze e deliri che all'antica tragedia, perchè repugnanti al concetto dell'età eroica, erano ignoti, si comunicano dalla vita circostante alla nuova. Nè in quella creazione Euripide al tutto si oblìa: troppo ei si sente parte del vero in cui gli si trasmuta la favola; troppo i pensieri che ne rampollano intorno alle credenze, all'educazione, ai costumi turbano il suo spirito incerto; sì ch'egli non può tanto abbandonarsi alla fantasia che le sue opinioni e i suoi dubbi, le sue predilezioni e le sue inquietudini, fin le sue teoriche d'etica e d'arte non ottengano di manifestarsi a ogni tratto nel dramma — fatto specchio agli ondeggiamenti d'una coscienza singola, non più alla ferma fede e alla tradizione d'una gente.

E mal comprese l'indole della tragedia euripidèa chi volle scorgere di continuo presente anche in essa il concetto del Fato e della Volontà divina « manifesto nei dialoghi tra

gli dèi coi quali per lo più s'inizia il dramma e nei rivolgimenti prodotti dal *deus ex machina* onde il più spesso si chiude ». No; l'intervento visibile del Nume al principio e al termine della tragedia non è la rivelazione d'una forza perennemente in quella operante: è il soprannaturale che declinando negli spiriti si fa di ragione intima spettacolo esteriore, e per ciò stesso si nega. Tant'è che a chi tolga il meraviglioso di quell'apparizione e di quei dialoghi ciò che del dramma rimane — ed è il più — appar concluso in una tutta umana determinazione che basta a sè medesima, come se il soprannaturale non fosse.

Raffrontate in prova un'opera d'Euripide ad altra di Eschilo che abbia con essa comune il soggetto mitico: le *Fenisse*, per un esempio, ai *Sette contro Tebe*.

Il poeta più antico accentra il dramma nelle anime delle Vergini presaghe del Fato. Grida e lamenti, invocazioni e predizioni, tutta percorrono, fin dalla *parodos*, la tragedia. La cagion prossima di quel delirio è sottratta alla scena: non v'appare figurata visibilmente ma sol di riflesso adombrata nei dialoghi tra Eteocle e il Vigilatore, richiamanti gli apparecchi e le opere di guerra, l'impeto degli assalitori, la fermezza degli assediati. Ma dalla orchestra — di là ove s'agitano e cozzano gli

elementi primigenii, le forze oscure della tragedia — tre temi s'innalzano nel canto corale: vi si annunciano, vi si dispiegano, vi persistono, ad ora ad ora interrotti svolti ripercossi ripresi: il grido della maledizione paterna, e, nella fosca ombra della sventura che persegue i nati d'incesto, il baleno del « ferro crudele » che ai fratelli nemici parteggerà in luogo del dominio quel tanto di terra che basti a dar sepoltura ai loro corpi. Così scarso impulso ànno qui i fatti rappresentati dai sentimenti singoli e così per contro dalle ragioni oltreumane profondo, che lo stesso odio è in Eteocle, più che passione veemente, piena consapevolezza del Fato: « O « stirpe lamentevole d'Edipo che gli dèi perseguono e colpiscono di demenza, *l'imprecazione del padre si compie*: combatterò re « contro re, nemico contro nemico, fratello « contro fratello ». Il fatto che la scena ritrae non altro è in somma che l'attuarsi sensibile della Legge di cui è interprete il Coro. Centro della tragedia è l'invisibile; e dall'invisibile, che la musica èvoca di continuo agli spiriti, tutta è generata l'azione.

Ma quel che il dramma eschilèo a pena adombra — non rappresenta — noi lo troviamo, spettacolo di terrore e d'orrore, *visibilmente* figurato nelle *Fenisse*. Tutta la fami-

glia maledetta è qui presente non all'anima pure ma ai sensi: con Eteocle e Antigone — Polinice, Edipo e Giocasta. La più violenta luce s'abbatte, così, su la scena: occupa l'ombra l'orchestra. Non più il Coro segna il magico cerchio entro cui si circoscrive lo spazio ideale del dramma; nè più, mediatrici fra gli dei e gli uomini, le congiunte voci e le alterne, come già i canti de' sacerdoti nel rito, annunciano e interpretano i decreti divini. Son voci del resto qui non di cittadine ma di straniere, in asiatici modi conteste (30): voci d'una turba feminea facile allo sgomento pronta alle lagrime, ma tuttavia quasi estranea ai casi presenti, atta sì a rifletterne le umane significazioni di pietà e di terrore, non a penetrarne le ragioni nel comun mito profonde. La forza del dramma è altrove: nell'urto d'opposti interessi, nel cozzo delle anime avverse. Prima che le spade s'incrocino, già d'innanzi a Giocasta atterrita fremente le aspre parole e le minaccie son corse: lava che s'avventa e distrugge, l'odio à già scavato l'abisso in cui cadranno, ferocemente avvinghiati, i fratelli. Vedeteli in quel colloquio a fronte: è in Eteocle orgoglio smodato, desiderio acre d'offendere, atroce ambizione di dominio: la promessa frodatagli, l' onta, la miseria sofferta agitano il cuore non ingenero-

so di Polinice. L'arte del tragedo à saputo piegare sin da principio in favor dell'Esule gli animi degli spettatori; da quando Antigone l'addita all'Ajo dalla vedetta, presso la porta della città, tra i compagni, bello e fulgido nell'armi auree « come il sole che sorge », a quando, entrato in Tebe nella breve tregua concessagli, china innanzi alla madre la fronte che la mestizia occupa d'ombra e narra i patimenti durati nella lunga assenza, l'errar suo disperato di terra in terra, l'amaro struggimento della patria lontana. Dice il Coro, come egli si appressa : « Non per un ingiu-« sto combattimento viene armato colui che « chiede la sua dimora », e già l'Ajo aveva sentenziato : « Con Polinice è il diritto ». Un'altra volta respinto, le sue parole son queste : « Gli dèi mi fanno fede ch'io operai con « giustizia poi che iniquamente fui privato del « potere. Essi e la terra che m'à nutrito mi « siano testimoni dei mali che a torto io sof-« fersi, bandito da questo suolo come un e-« straneo quasi non m'avesse con costui gene-« rato lo stesso padre. O città mia, se qualche « male ti sovrasta, lui non me devi incolpar-« ne, perchè mal mio grado io venni a Tebe « e ne sono a forza cacciato. E tu re Febo, cu-« stode delle vie pubbliche, e voi miei uguali, « e voi simulacri dei numi a cui vittime sono

« offerte, e voi dimore — addio! So che più
« non mi sarà concesso vedervi. E tuttavia la
« mia speranza non dorme ». E questa, di
contro, malvagia in ogni parola, la risposta
d'Eteocle: « Fin nel cielo ove sono gli astri,
« fin nel profondo baratro andrei se potessi,
« per possedere la signoria, ch'è la più incli-
« ta delle dee... Alte le fiamme, alte le spa-
« de! Apprestate i cavalli, lanciate i carri
« nel piano; non cederò ad altri il mio re-
« gno. Se violare la giustizia è necessario,
« bello è violarla per il dominio ». E quali qui
li vedemmo, li ritroveremo all'ultimo, nel
racconto del Messaggero — in quella che è
veramente la catastrofe della tragedia. Sarà
Eteocle — il Violatore — quegli che dall'al-
ta torre sfiderà a morte il fratello; nè mai
l'odio suo apparirà così empio come in quella
preghiera che, nella muta ansia del campo,
egli rivolge a Pallade, mentre attende il se-
gnale del combattimento — lo squillo della
tromba tirrena che squarcia il silenzio come
la vampa sanguigna d'una face l'oscurità:
« Figlia di Zeus, fa ch'io possa con questo
« braccio e con questa mano piantargli l'a-
« sta nel cuore, ed ucciderlo! ». Ma Polini-
ce, triste del male cui è trascinato, sa di chie-
dere alla dea « una corona perversa ». Nè di
rancore più, ma di dolcezza e di perdono son

le sue parole ultime, nelle quali, trascorsa l'ora del delirio, l'anima gli riscintilla pura, come dopo il sangue versato la lama detersa: « Io muoio, madre; ma ò pietà di te, e d'An-« tigone, e del fratello morto; poi che io l'a-« mavo, se bene di amico mi si facesse avver-« so. Sepellitemi, o madre, e tu sorella, nella « terra della patria, e placate la città irata. Se « bene ò perduta la dimora, ch'io abbia al-« meno un po' di terra della patria mia! Ma-« dre, chiudimi gli occhi con le tue mani! ».

Per tal modo, la cagione dei fatti rappresentati, che nella tragedia d'Eschilo è arcana e remota, e s'esprime nel Coro, umana invece e immediata si porge nel dramma d'Euripide, ove la significa l'attore. Togliete ai *Sette contro Tebe* l'orchestra, e l'azione medesima vi riuscirà oscura; mentre a rivelarvela intera, così nelle sue origini come nei suoi effetti, basta nelle *Fenisse* la scena.

In questa trasmutazione degli elementi, onde l'indefinito si fa concreto e umano il divino, è la propria virtù del teatro euripidèo. Ma ivi è anche la sua manchevolezza: non per sè, s'intende, sì in quanto la nuova contenenza ricercava per attuarsi pienamente altri mezzi da quelli che la tradizione imponeva al poeta. Il dramma nel quinto secolo non era in fatti soltanto una forma d'arte; era anche

una rappresentazione sacra, regolata ne' soggetti, negli atteggiamenti, nei modi da norme che il rito aveva segnate della sua immutabile impronta. Tali norme non potevano impacciare chi componesse secondo gli spiriti che le avevano create; ma chi componeva contro quegli spiriti doveva sentirne ai polsi la stretta, come di ritorte. Spezzarle era cosa assai più ardua che non l'aggiungere una nuova corda alla lira. Euripide vi si dovette piegare, pur provando in sè l'impeto della ribellione a ogni istante. Libero, egli avrebbe forse creato il dramma d'argomento contemporaneo, iniziando nella tragedia quel rinnovamento che Menandro — sul quale gli esempi di lui non furono senza effetto — doveva poi operare nella commedia: costretto, si destreggiò fra la necessità e l'inspirazione, travagliandosi in una sottile industria di componimenti e di accorgimenti intesi a serbar la parola della regola e ad eluderne insieme a ogni tratto l'intento. Per la prima volta nella storia dell'arte noi osserviamo qui ciò che in mutate condizioni e per tutt' altre cause si ripeterà più tardi nel teatro d'imitazione classica: l'angustia d'un grande spirito cui le necessità esteriori tolgono di poter foggiare dall'intimo, perfettamente adeguata al concetto, la forma.

E il dissidio è per tutto.

Conveniva che i soggetti si derivassero dalla leggenda. Ora Euripide che alla leggenda erasi accostato non con ardore di fede ma con una inquieta curiosità quasi a diletto, e le favole attintene aveva liberamente atteggiate ricomponendole in un intreccio di casi prodotti da umane passioni, si trovava poi in fine costretto ad accogliere per l'opera sua lo scioglimento che la tradizione mitica imponeva. Come uscirne? Con un artificio: facendo che all'ultimo intervenisse nella tragedia il Nume, ad operarvi un prodigio. Vero è che per tal modo la catastrofe contrastava all'indole di un'azione a cui l'idea del soprannaturale era ormai estrinseca; nè il sentimento del divino, fino allora obliato, poteva d'improvviso affermarsi, chè anzi più s'offuscava o si smarriva, in quel fasto tutto esteriore di un'epifania da mimodramma.

Ancora. Nell'antica tragedia, in cui la Vicenda appariva generata dal potere invisibile che le danze orchestiche e i canti evocavano, il Coro era necessario: a traverso l'esaltazione di quella lirica le imagini della scena giungevano trascolorate agli spettatori, come poi nelle cattedrali agli oranti i fasci di luce a traverso le vivide figurazioni delle vetrate. Ma nella mutata concezione euripidèa un sì

fatto ufficio più non à luogo: e tuttavia l'uso del Coro era prescritto al tragedo. Come provvedere? La risoluzione non poteva essere per tutti i casi la stessa. Vi erano, tra quelle prese a trattare, leggende che figuravano l'eroe movente solitario all'opera prefissa: artefice unico della sua sorte. Qui il Coro non potè essere serbato se non per virtù d'espedienti: introdottolo, Euripide se ne valse, contro gli spiriti della tradizione, non a far sì che più profonda fosse sentita la significazion del dramma, ma a svagarne anzi gli animi degli spettatori traendoli, di mèta in mèta, per fioriti meandri, lontano; intento simile a quello che avrà, fra l'uno e l'altro atto, nella commedia nuova d'interludio dell'auleta. Ma a ciò ridotto il còmpito dell'orchestra, come ancora può intendersi la continuata presenza de' coreuti all'azione? — Altre leggende v'erano, per contro, che involgevano in una sorte medesima tutt'una accolta. E qui il Coro potè continuare ad essere, come per l'addietro, se bene in condizioni al tutto mutate, una viva forza del dramma. Nelle *Supplici* — per un esempio — il gruppo delle Madri chiedenti i corpi degli eroi caduti sotto le mura di Tebe, poi alternanti con le schiave dinanzi ai cadaveri il compianto nella trenodia con cui il dramma si chiude, occupa di sè veramente

l'azione. Ma l'azione soltanto. Chi legga questa tragedia, come le altre che nell'uso del Coro le si confrontano, non può se non a forza rappresentarsi i coreuti in altro luogo che su la scena, in altra figura se non d'attori. A che dunque ancora l'imagine del rito intorno all'ara, e l'ara medesima, e il simulacro del Nume?

Nè il contrasto è qui tutto.

Pochi tratti e profondi bastavano ad effigiare gli eroi d'Eschilo e di Sofocle ,giganti figure che agli spettatori dovevano apparire, come in un'indefinita lontananza, nel mistero creato dalle imagini della poesia corale : simili a statue che un artefice avesse plasmate per erigerle sul fastigio di un'ardua architettura dominatrici. Le figure d'Euripide chiedevano in vece d'esser considerate da presso. La diligenza dei particolari; lo studio della verità, anche minuta, anche umile; la ricerca dell'individuale caratteristico furono per il più giovane de' tragedi un amore costante. In ogni sentimento ch'ei prendesse a rappresentare, Euripide cercava non l'universale ma il singolare; intento a cogliere quei proprii segni onde un affetto medesimo si porge, secondo le indoli e le occasioni mutevoli, ad ora ad ora diverso. Certo è pietà quella che nell' *Oreste* muove Elena a sacrificare su la tomba

della sorella uccisa; ma pietà di donna vana (il poeta la ritrarrà, poco oltre, languida nel gineceo denso d'aromi, tra uno stuolo di schiavi agitantile intorno i flabelli dalle lunghe piume) che sin nel rito funereo serba la cura della sua bellezza. E amore è quello che nell'*Andromache* inspira all'eroina le parole: « Ettore mio, quando ti turbava Afrodite io amavo per compiacerti la donna che t'era cara, e più volte offersi ai tuoi figli d'altre nati il mio seno »; ma amore di sposa asiatica avvezza a tollerare una promiscuità che nel molle costume è prevalsa. Ed è d'un barbaro nell'*Ecuba* il furore di Polinèstore anelante a saziarsi in un selvaggio festino di carni umane e di sangue; come d'un barbaro, ma d'altro modo, è nell'*Oreste* ancora il terror dello schiavo frigio la cui agitazione trabocca gonfia e prolissa in una tutta orientale abondanza d'invocazioni e di figure.

Se non che queste, e le molte più che si potrebbero addurre, sono determinazioni le quali non si collegano poi a tutte quelle altre che per la compiuta rappresentazion d'un carattere o d'una passione sarebbero pur necessarie; che non si compongono, in somma, in una piena continuità di momenti. Esse ci fingono, sì, alcuni stati dell' anima individuati come non mai per l'innanzi: ma non l'anima

tutta. E quel che dello spirito ci rivelano è simile a ciò che d'un paese avvolto nelle tenebre ci scopre un romper di lampi: non una molteplicità d'aspetti che l'osservazione abbia colti da punti diversi e in condizioni varie di luci, ma visioni abbaglianti e interrotte di là dalle quali al ricordo non altro s'affaccia che l'ombra.

Di qui il senso d'inappagamento che il teatro di Euripide lascia per lo più in noi moderni; fors'anche a cagion del confronto con ciò che altri, pur movendo da quegli esempi, doveva poi operare. Noi vorremmo, in somma, poi che la forza della tragedia procede ora non più dal soprannaturale ma dall'impeto delle umane passioni, che di queste (e delle anime in cui tumultuano) ci fosse data un'imagine non circoscritta sì intera, la quale tutte ne riflettesse, dall'origine alla catastrofe, le vicende. E invano lo chiediamo. L'avrebbe potuto Euripide; avvinto, se ben ripugnante, alla tradizione; costretto a serbar le proporzioni e a non uscir dai termini d'una forma altrettanto appropriata alla sintesi quanto all'analisi inadatta; con soli tre attori; col Coro; con l'imposta continuata presenza dei coreuti all'azione?

E così l'antica unità del miracolo scenico si spezzava. La forma del dramma ci appare

in Eschilo e in Sofocle tutta configurata dall'intimo, atteggiata — quasi si vorrebbe dire scavata — dalla contenenza medesima, come l'alveo dal corso di un fiume. Nell'opera di Euripide in vece noi la sentiamo qua e là come alcunchè di già determinato e distinto, a cui *conviene* che la contenenza si adatti. Troppo spesso, in quest'opera, prologhi, epiloghi, dibattiti, descrizioni, racconti ci si presentano come disgiunti, privi di quegli intimi nessi che li uniscan tra loro coordinandoli tutti alla concezione unica da cui intera irraggi — come da un fuoco centrale — la rappresentazione. Tutta una parte è, in essa (quella parte a punto la quale più viva era nella tragedia eschilèa), che è fatta, perchè lo spirito antico più non l'anima e il nuovo ancor non giunge a penetrarla, quasi estrinseca; che diviene ornamento, quando non rimane astrazione.

Di contro — stanno i *momenti* in cui il nuovo spirito è riuscito a crearsi una forma sua. E un degli elementi di questa forma è a punto la musica; in quei modi, tutti proprii e ancora al dramma inconsueti, in cui il tumulto delle anime singole trova, a tratti, la sua espressione più libera e ardente.

Con Euripide la tragedia si fa, dunque, per una parte, esteriore : acquista, per l'altra, una nuova intimità.

Si fa esteriore, in quanto da sè esclude il sentimento del Fato : la conscienza di quella forza che, ascosa, opera nelle vicende e s'adempie nella catastrofe, soverchiando ogni potere umano. La vita che a primavera noi vediamo prorompere in tumulto dai rami d'una foresta non trae forse alimenti di sotterra — di là dove li attinge il celato intrico delle radici? Ebbene, simile alle forme di quel lussureggiare arboreo era, nella più antica tragedia, la finzione che si dispiegava su la scena : la Cagione intima moveva, di là dai fatti apparenti, dalla segreta profondità. E questa cagione, che agli eroi del dramma — i quali la pativano — rimaneva per lo più ignorata, la presentiva la penetrava la coglieva il Coro, sottratto negli *stasimi* al fragor dell'azione. Interprete del Mistero era la lirica e il canto concorde.

Ponete ora che un tal mistero dilegui : si disperderanno gli spiriti stessi della musica corale. E' quel che succede in Euripide; nel cui teatro ciò che prima era l'invisibile immanente cessa d'operare continuo, per farsi — come fu detto — spettacolo estrinseco, con l'intervento del Nume, al termine dalla tragedia. Potevansi, negati quegli spiriti, rinnovellare le

forme? L'autore dell'*Alcesti* lo tentò, recando anche in questa prova il suo inquieto ardore.

Poi che per gli *stasimi* gli veniva meno la materia, ei ne restrinse l'àmbito: ridusse i vasti ordini a poche coppie di strofi, tal volta a una sola: abolì (salvo un ritorno nelle tragedie ultime) le lunghe serie dai complessi intrecciamenti. Per contro, nel minor numero serbato predilesse uno svolgimento più ampio; a far sì che men rapido si spiegasse il Coro intorno all'ara e dissimulato riuscisse, per le più lontane rispondenze, il ricorrere degli uguali incisi melodici e delle conformi figure di danze. Ancora. La tragedia aveva derivato dalla lirica l'*epodo* (di cui tuttavia Eschilo e Sofocle fecero temperatissimo uso (31)): la strofe svolgentesi con disegno suo proprio, non riecheggiata più da alcun'altra, che il Coro cantava, sostando — dopo la ripresa dell'*aria*, con ancor negli spiriti l'impeto della danza conchiusa — innanzi all'altare. Era questo, nella composizione corale, l'elemento che meno profondi recava impressi i caratteri dell'arte orchestica: sì perchè il canto, se ben periodico ancora, più non obediva alla legge della ripetizione; sì perchè in esso (cessate le danze) la mimica, tuttavia regolata ritmicamente, già era più prossima nei modi a quella libera degli attori. E di epodi, naturalmente, abondò Euri-

pide : se ne valse anzi a rappresentarvi ciò che nel suo pensiero s'avvivava di significazioni più intense (32).

Frattanto sperimentava altri accorgimenti. Aggiungeva (l'esempio è dell'*Ippolito*) all'orchestico un coro scenico (33), quasi a segnar il luogo che la figurata moltitudine avrebbe occupato un giorno nel risorto miracolo delle arti musiche congiunte; imaginava (come nelle *Supplici*) cori composti di gruppi disuguali; sostituiva (come nell'*Oreste*) allo *stasimon* il dialogo fra l'attore e i semicori (34) mirando a una continuità di rappresentazione che si protende, ribelle alla posa, di là dall'episodio; trasmutava (come nella *Medea*) la *parodos* in un *commos* percorso dalle grida e dai gemiti dell'eroina dolorante dietro la scena; nella *parodos* stessa immetteva (come negli *Eraclidi*), insofferente d'indugi, l'azione; proseguiva (come nella *Medea* ancora) una divisione di parti sottile così da far risuonare persin diciasette voci alternanti in un solo componimento (35); suscitava dal canto corale improvvise visioni di terre e di mari — quasi un dispiegarsi di mobili scenari dissolventisi gli uni negli altri; recava nella sobria stromentazione antica il tumulto dei timpani percossi (36); dall'*iporchema* disfrenato nell'orchestra (37) traeva effetti di selvaggio orrore, come in quel tripudio

delle Mènadi intorno al corpo lacerato di Pentèo nelle Baccanti; abbandonava (come nella *parodos* dell'*Ifigenia in Tauride*) le forme strofiche per accoglier le libere anche nei canti e nelle danze del Coro. Sono partiti d'arte, questi, non attuati mai tutti insieme in una tragedia sola, sì qua e là sparsamente in più d'una. Presentimenti — si direbbero alcuni — di forme che vigoreggeranno poi, in mutate civiltà, sotto altri cieli. Così avviene che una flora, prossima a perire là dove sorse, abbandoni al vento il polline che, trasportato, feconderà nuove vite vegetali, in lontani paesi, durabilmente.

Ma l'originalità della vera tragedia di Euripide è — dicevo — nella nuova intimità che in sè reca. Per essa il mistero delle anime sottentra all'arcano del Fato. E' un invisibile ancora; ma d'altro modo. E' figuratrice di questo invisibile — come di quello nell'antico — è tuttavia la musica nel dramma nuovo. Ecco perchè con Euripide il canto, nella sua espressione più singolare e più propria, si fa d'orchestico scenico : trapassa dal Coro agli attori (38).

Quei fiori di passione, mostruosi tal volta, che ci attraggono nell'opera dell'ultimo tragedo paiono, veramente, emergere da un abisso in cui si profondano gli steli. Ma l'abisso dell'anima non è, forse, l'*inconscio*? E nell'incon-

scio non è, intero, il dominio stesso della musica? Il potere che quest'arte à nella significazione del mondo interiore è in fatti di qua e di là dalla parola: la precede, cioè, e la trascende. La precede, in quanto coglie il sentimento nella sua origine tuttavia oscura: la trascende, in quanto nelle estreme angosce e nelle estreme esaltazioni, nei momenti di commozione più intensa, quando la passione prorompe violenta e nella vertigine la ragione si offusca, la parola anela a dissolversi nell'espressione più fervida: a trapassare e a traboccare nel canto. Nè vero è poi ciò che si suole osservare: essere, questa espressione più fervida, indeterminata rispetto all'altra. O almeno non è vero se non in quanto il sentimento sia riguardato nel suo oggetto; non ne' suoi modi e nella sua intensità. La musica, cioè, se non può riflettere i motivi da cui la passione è originata, le rappresentazioni di che si alimenta, le imagini, i pensieri, le risoluzioni, i propositi che da essa procedono; se non può significare in somma la *contenenza* onde uno stato d'animo è, ad ora ad ora, non pure odio, desiderio, rimorso, ira, speranza, ma *tal* rimorso, *tale* ira, *tale* speranza, *tal* desiderio, *tale* odio, e così via; ben può all'incontro, con un'esattezza a tutte le altre arti ignota, esprimere ciò che la parola a pena adombra con gli elementi del suono e del

ritmo : ciò che dolce rapisce, o profondo vibra, o cupo urta nell'animo commosso; quella che il linguaggio chiama, con una metafora mirabilmente appropriata alla cosa, l'*onda dei sentimenti* : l'onda che cresce e scema, che incalza e si ritrae, che s'erge e s' inabissa, che si torce e s'infrange : quel che in ciascun affetto e nella vicenda degli affetti è, a volta a volta, agitazione o calma, prostrazione o fervore, estasi o turbamento, abbandono o impeto, violenza o languore, blandimento o schianto. Espressione di singolare potenza nel dramma; se in esso la musica non usurpi il luogo alla parola; e nè pur le si aggiunga, ma le si congiunga; non per ritrarre ciò che solo quella può — la rappresentazione intellettuale — ma per tradurre in linguaggio di *moto* (come il gesto, ma con più rapida e intensa vivezza) ciò che di là da tal rappresentazione è più profondo e più intimo : i *moti* a punto della passione.

Euripide se ne valse a quest'effetto.

Se non che per esprimere i sentimenti, che tumultuavano nel *suo* dramma, poteva egli giovarsi della forma musicale che sino a lui era prevalsa? Ch'ei lo tentasse nelle prime tragedie s'intende : ma alla fine dovette pur farsi consapevole d'errore. La ragion di quella forma era nella concezione stessa che l'aveva prodotta :

la lirica del dramma antico, occupante le pause della finzione scenica, era, rispetto all'azione, una *stasi* : un riflettersi, nel sentimento, dell'episodio allora chiuso : chi l'affermasse *passiva* esagererebbe di certo ; *ideale* è l'epiteto che meglio le si addice. La simmetria — la struttura strofica — le conveniva mirabilmente. E del pari si comprende ch'essa fosse bastata ad Eschilo anche nei *commoi*, se in questi, pur là (e occorre rarissimo (39)) dove l'attore non si restringe alla declamazione, il Coro aveva parte, sempre, principalissima al canto. Non gli era sembrata bastevole del resto anche alla monodia, di cui ci rimane un esempio unico nel *Promèteo*? non per altro tuttavia qui, se non a cagione di quel fascino onde son circondate le forme che ci pervengono da una tradizione di gloria (e quale forma, nella letteratura greca, più gloriosa della strofe?) : simile a quell'oro fluido di cui il tempo penetra e soffonde, trasfigurandole, anche le più umili architetture antiche. Nei modi celebrati dell'arte noi siamo facili a riconoscere ogni più meravigliosa virtù. Pensate alla storia dell' « Aria » nel melodramma. E solo una lunga esperienza potrà chiarirci d'inganno.

Quella che fece Euripide, col tentare di piegar nell'*Alcesti* (40) ai modi periodici e antistrofici il canto scenico, non è, a ogni modo,

senza riscontri. Chi non ricorderà l'esempio, prossimo a noi, di Riccardo Wagner? Anch'egli, il creatore del dramma musicale, mosse prima dalla tradizione (il *Vascello fantasma*, il *Tannhäuser* e il *Lohengrin* appartengono ancora, non ostante l'arditezza sì della concezione sì dei modi e la mistica e fantastica vaghezza della favola, alla storia dell'*Opera*); pensò di ravvivare la vecchia arte innanzi che gli apparisse la necessità di negarla, superandola, nella nuova. E anch'egli, il Wagner, infranse poi le formule quando si avvide che per significare intero il suo sogno gli bisognava non già cercar di ricrearle, ma risolutamente comporre contro gli spiriti di esse.

E notate ancora: l'impulso alla nuova vagheggiata espressione l'autor del *Tristano* l'ebbe dallo studio della musica svoltasi indipendente dal dramma. Or bene sarebbe stoltezza, certo, paragonare al Beethoven Timoteo (41) ed Eschilo e Sofocle ai « maestri » dell'*opera* ottocentesca: nel rispetto del pregio d'arte la cosa procede anzi opposta, poi che l'antica tragedia di tanto avanza le composizioni liriche che il popolo affollantesi nell'*Odeon* acclamava, di quanto il melodramma del Donizetti e del Meyerbeer cede alla sinfonia. Ma non è singolare che anche Euripide — come ventitrè secoli di poi il successore suo grande

— quando volle uscir dai modi simmetrici e strofici, abbia trovato, se non l'esempio, l'incitamento alla forma libera, nell'arte non legata alla finzione scenica (42); che fu — quanto a lui — quella del ditirambo attico e della citarodia del *nomos nuovo?* (43).

Questa forma non solo è dissimile all'antica; ma le è opposta. Il carattere suo è la trasmutabilità. Quella era plastica : essa è fluida. Quella tendeva a fissarsi in rilevate espressioni ricorrenti; moderata dal ritmo medesimo che nei timpani scolpiti dei templi aveva diviso in due parti uguali lo spazio affrontandole in un riscontro di attitudini via via ricondotte conformi : essa anela in vece a un perpetuo cangiare; simile a un'acqua, che non si raccolga in seni a comporre vasti e quasi immobili specchi alle cose, ma le rifranga in un tumultuare perenne, nell'impeto d'un corso tutto a onde a gorghi e a cascate.

Se la melodia viene ora dalla scena, ed è tale, ciò non procede soltanto dall'accentrarsi del dramma — come s'è detto —nelle anime singole; ma da quest'altro ancora : che quelle figurate dalla fantasia di Euripide son creature di travaglio e di martirio, molli di feminea tenerezza o travolte da torbidi deliri; tormentati spiriti ,che l'ardore convelle e consuma.

Non dimentichiamo che, diverso anche in

ciò dai suoi maggiori e dagli emuli (Sofocle, se bene l'avanza d'anni, gli è contemporaneo), Euripide dà il primo luogo sul teatro alle *eroine*.

Sopra tutto non dimentichiamo il momento in cui il canto si leva. Non è più, ora, ad episodio chiuso: quasi in un contemplare, con animo commosso, l'infuriar d'una tempesta dalla riva; ma nel culmine dell'episodio medesimo, in mezzo a quello stesso infuriare.

Già ormai, anche là ove l'orchestra partecipa al canto — nei *commoi* — il Coro più non riesce sempre a soggettare alle sue leggi quell'impeto: la vasta composizione si chiude sovente con una monodia, in cui la regola imposta dalla tradizione è obliata (44). Tal volta, anche, la forma libera è presentita nello stesso *strofismo*, il cui rigore qua e colà si dissolve: come in quel canto che nella *parodos* dell'*Oreste* aleggia in modi volubili (la liquidità delle note è qui fatta palese dal succedersi delle *brevi* in cui si sciolgono le misure), tenue e iridato come una nuvola, sul sonno dell'eroe languente. Tal volta, ancora, la forma libera si attua in tutto il commos o in una parte di esso (al termine o all'inizio, secondo che la commozione più si tende o si placa); e la norma di cui il rito aveva impressa la lirica è abbandonata nello stesso canto corale (45).

Ma la novità dell'arte di Euripide sfolgora in quei canti — singoli o alterni (46) — nei quali più non interviene l'orchestra. Quando essi risuonano dalla scena l'azione non è interrotta: si continua, anzi, in quel dolorare e in quell'esultar dell'eroe. Non occupano, essi, una pausa: segnano un trapasso dall'espressione men fervida alla più fervida, improvviso.

Quello che significano è un sentimento *in atto*: non un raccogliersi, ma un prorompere; non un persistere, ma un divenire. La simmetria disconverrebbe. E della simmetria in fatti Euripide, pervenuto alla maturità dell'arte sua, più non si vale se non quando o la contenenza stessa lo richieda; — come in quell'inno funereo delle *Trojane* che, nel delirio, innanzi alla città devastata, agitando la fiaccola, Cassandra intona a celebrar le sue nozze d'onta e di servaggio col trionfatore (le note di fuoco sprizzano in turbine, come dalla torcia, squassata nella danza, le scintille), stravolto canto d'imene che dai modi del rito, richiamanti imagini di allegrezza, attinge una significazione più cupa —; o gli bisogni passare da un'espressione meno concitata a una più commossa, o discendere — ruinare tal volta — dall'esaltazione alla calma. Da questi casi in fuori, la composizione si svolge in

una succession di frasi le une dalle altre indipendenti (se non in quanto talora son ricondotti disegni somiglianti (47), non mai uguali), che per l'agevolezza con cui si continuano sembrano quasi sfumare le une nelle altre. Se la varietà (certo mirabile), che l'antica forma strofica consentiva, ricorda gli effetti che si ottengono con la sapiente disposizione delle parti in un'architettura complessa, quella che s'attua nella nuova — per ciò ch'è in essa di flessuoso e di sinuoso, onde i vari elementi più tosto che rispondersi o contrapporsi s'intrecciano e si convolgono volubilmente — fa pensare alla pieghevolezza dei serti arborei e delle ghirlande.

Non è più il contorno conchiuso: è la linea che s'inflette liberamente. I tre principii dell'arte strofica — quelli a cui Eschilo aveva obedito sin nella monodia e ai quali anche Euripide si era piegato alcun tempo — il procedere periodico del canto, lo svolgersi della melodia per modi indipendenti dagli accenti tonici, il ripetersi dell'*aria* nell'antistrofe, sono abbandonati. In luogo della strofe è l'anàbole. La composizione non si riflette più, dopo conclusa, in un'imagine uguale. Nè consiste essa più di richiami e di ritorni, di somiglianze e di echi. Si dispiega: ad ora ad ora diversa. Nè più essa rivela, ora, soltanto, il

carattere generale del testo — quel pensiero dominante che informa il momento lirico anche nel mutare de' concetti accessori e delle parole: ma del testo segue ogni particolare; ma ritrae il fluttuar de' fantasmi che nelle parole s'adombra; ma coglie, anzi, di là dalle parole medesime, le più segrete vibrazioni interiori — docile al variare del sentimento, come al più lieve alito del vento una fiamma. Ed è un velo di fuoco, veramente, quello che la melodia di Euripide intesse intorno alla λέξις, che tutta se ne illumina e ne conflagra. Raggiante dalla armoniosa lingua greca, quasi contesto delle vibrazioni medesime della parola commossa, il canto qui rende ed esalta, nella vicenda delle inflessioni perennemente mutevoli, improntate dagli accenti tonici (sale, ora, la voce su le sillabe percosse dall'accento, discende o sosta su le àtone), rotte dalle pause, or velate dall'affanno ora esasperate nel grido, il sentimento nell'*atto*: i momenti vari — il *divenire* — della passione. E in esso la ritmopea e la melopea prodigano tutte le loro espressioni: le *metabole* più ardite e i più violenti contrasti, gli allungamenti delle sillabe e le contrazioni e le risoluzioni improvvise, la mutazion delle misure, l'urto delle sincopi, le ombre e i fulgori dei sùbiti passaggi di tono.

La tragedia aveva fino a quel tempo fatto uso di tre armonie: la dorica, la frigia e la misolidia, alternando in più d'un passaggio la prima alla terza mediante l'allentamento di un semitono nel quarto grado della scala discendente. Euripide l'arricchì di altre due: alle gravi e solenni intonazioni del modo dorico, alle deliranti del frigio, alle gemebonde del misolidio aggiunse le grandiose e risolute della gamma eolica antica (l'ipodorica) e le enfatiche cupe dure violente dell'ipofrigia. Anche si giovò di tutti gli accorgimenti che la cetesirodia, più pronta a disinvolgersi dalla tradizione, aveva sperimentati negli stessi modi men rari, adoperando coi toni delle scale come coi colori la pittura in tutta un'arte di tinte composite e di gradazioni e di sfumature: ond'erano uscite le varietà delle gamme rilassate e delle intense. La stessa armonia dorica, nel dramma euripidèo, si colorò a un bisogno (ricordo l'esempio del primo *stasimo* nell'*Oreste*) di cromatismo con l'alterazione della *licanos* — il sesto grado inferiore (48).

Se non che le note di una gamma sono per l'appunto come i colori stemperati su la tavolozza; non ànno per sè pregio di espressione se non in quanto l'acquistino nel lavoro dell'artista. Euripide trapassò dall'uno all'altro modo, tutti piegandoli alle necessità del suo

pensiero: li percorse tutti anche, talora, in un solo componimento. Alla effusa armonia degli Eoli avvicendò gli aspri accenti dell'ipofrigia là dove — come nei canti alterni fra Ifigenia e Oreste, fra Menelao ed Elena, fra Creusa e Ione — l'anima, abbandonatasi un istante alle imagini di tenerezza e di gioja, si riprofonda torbida nel ricordo d'un passato funesto. Alla cantilena d'espressione vaga (in un de' tre modi della tragedia antica) fece seguire la melopea declamante in quei passi in cui al ripiegarsi dello spirito in sè stesso succede l'impeto lirico, e di antistrofico il canto si fa libero — come nella monodia di Elettra (*Oreste*) che assorge dalla meditazione lamentosa all'invettiva. E di tutte le inflessioni melodiche si valse quando la più intensa varietà di accenti era imposta dal tumulto dell'anima esercitata da contrari affetti. Così nei due monologhi dell'*Ifigenia in Aulide;* se monologo può chiamarsi anche quello a cui si congiunge la supplicazione corale.

Nel primo di essi, il modo frigio in cui risuona l'apostrofe alle vette nevose dell'Ida cede alla declamazione tragica (in ipofrigisti) allorchè l'eroina ricorda le cagioni della sua sventura — la contesa delle dee, il giudizio di Paride, l'odio d'Artèmide contro la stirpe degli Atridi —: poi irrompe negli spondei ana-

pestici il lamento della melopea misolidia; e il canto si chiude in un grido modulato nelle intonazioni doriche, rotto da gemiti e troncato all'ultimo dallo schianto.

Nell'altro, su l'abbagliante purità dell'inno alla morte (l'armonia eolica l'investe di tutta la sua luce), passa, come un'ombra, la metabola al genere cromatico nell'addio rivolto alla madre dolente: sottentra il modo ionico nell'esortazione d'Ifigenia alle compagne perchè celebrino la dea alla quale essa offre, per la vittoria de' greci, in sacrificio la vita: ora la Vergine saluta la luce del giorno a cui i suoi occhi si chiuderanno tra poco per sempre, e la melodia scande lenta i gradi della gamma frigia: ed ecco si leva dal Coro in tono misolidio il compianto, cui segue — nei solenni accenti dell'armonia dorica — la preghiera.

E come facile alle transizioni armoniche, così pronta alle metabole ritmiche è quest'arte nuova. Il cangiamento della misura non vi si opera più soltanto in una stessa composizione, ma nel medesimo verso, spesso anche persino nel breve giro d'una frase. Vi si succedono e vi cozzano, a tratti, elementi discordi: docmiaci, bacchici, giambici, logaedici, dattilici, anapestici, spondaici. Ne riesce talora un'avventante screziatura d'accenti: un

aspro barbaglio d'imagini sonore. Ma non è mai inutile fasto; sì, sempre, necessità d'espressione.

Pensate in prova alla violenza e al disordine dei momenti scenici che si esprimono, per un esempio, nelle monodie di Polinèstore e dello schiavo frigio: nell'*Ecuba* e nell'*Oreste*.

Le prigioniere troiane ànno accecato il malvagio ospite di Priamo, dopo uccisigli i figliuoli. Un grido acutissimo à traversata la scena deserta. Poi il silenzio si è chiuso più cupo su quel terrore. Ed ecco, su la soglia della tenda appare il re trace con vuote le orbite sanguinanti: avanza barcollando — e l'anapesto segna il vacillare dei passi; sosta, un momento, in ascolto: non s'ode forse lontanare il calpestìo furtivo delle nemiche?; si lancia ad inseguirle — e l'anapesto ancora accompagna quel brancolar bieco; ma è inganno; e una cieca vertigine — ove arde, orrenda più che le trafitture della carne piagata, la visione ultima su cui gli occhi si son sbarrati prima di spegnersi — gli stravolge la mente. Nella voce non è nè anche più il singulto del pianto: è l'urlo della belva straziata che agogna di saziarsi nel sangue. Come potrebbe altrimenti esprimersi questo vortice atroce se non nello scompiglio dei metri? E il ritmo

in fatti si torce: s'incalzano e si frangono le misure — cretiche giambiche anapestiche trocaiche — sconvolte onde su onde; e nell'urto delle transizioni più aspre l'anelar dei *docmiachi* riconduce a ogni istante la sincope che attraversa quel turbine come uno schianto iterato.

Altra è l'arte che informa la monodia dell'*Oreste*.

L'eunuco irrompe su la scena, in fuga. A' ancora negli occhi il baleno della spada argiva (49). Premuto dalle domande del *Coro*, dovrebbe raccontare; e non può. Tre volte la narrazione gli s'intorbida: tre volte gli trabocca dal cuore, irrefrenato, il lamento. Quando gli riesce di vincere quell'impeto primo, la commozione è ancora intensa così che non gli consente di formar pensieri ma gli finge fantasmi tuttavia. Veramente l'Asiatico, come imbelle l'anima, così à vibratili i sensi. Nè in fatti egli espone: rivede e rivive. E' come nel cerchio di un'allucinazione. Il tepore e i profumi del gineceo; la preziosa opera tessile con cui la Tindaride inganna i suoi ozi; il giungere d'Oreste e di Pilade; lo scompiglio dei servi; l'adultera inseguita per le sale del palazzo fatte deserte, ghermita ai capelli, trascinata, in vano deprecante, sul pavimento, costretta a piegare sotto la lama il

bel collo che si offerse ai baci di Alessandro; poi l'improvviso prodigio — il dissolversi e il vanire di quella forma nella luce: tutte le cose e tutti i fatti gli risorgono innanzi in una tumultuosa palpitazione di vita. Ora chi voglia intendere in ogni battito questa tumultuosa palpitazione, gli bisogna, come ammonisce il filosofo, « entrare nel ritmo ». Ciò che, in verità, il testo adombra soltanto — nella pienezza della rappresentazione, che trascende il ricordo; nell'affollarsi, sopra tutto, delle imagini di particolari visivi (l'oro dei sandali d'Elena, la porpora che risplende da presso al trono, il barbaglio dell'acciaio snudato) che ànno la vibrante immediatezza della sensazione — si rivela nella musica interamente. Solo certe *armonie* dei compositori francesi ultimi, in cui la materia sonora, quasi scemata d'ogni solidità, è fatta translucida e cangiante come un vapore, possono a noi moderni dare un'idea adeguata di quella molteplicità volubile che nel gioco de' suoni non simultanei ma successivi è qui conseguita dal numero euripidèo. Il sentimento che prevale nello schiavo frigio — il terrore — è reso dal metro che, ad ora ad ora richiamato, più persiste: il giambico-trocaico, meravigliosamente adatto a esprimere l'affanno nella vicenda e nel cozzo dei due moti avversi — l'ascen-

dente e il discendente. Ma da questo soverchiante elemento, come dal fondo cupo di un quadro i piani più prossimi allo spettatore, altri ed altri si rilevano, in un mobile prestigio di trasparenze e di luci. La *metabola* agita senza posa questa sostanza ritmica, pronta ad assumere tutte le forme, tutte le sfumature, tutti i riflessi; cedevole così che, come la materia plastica da cui escono i miracoli dell'arte vetraria, un alito basta a incresparla, un soffio ad infletterla in una tutta nuova sinuosità. Talvolta anzi a chi, movendo dallo studio dei metri, ricrea in sè quella variata melodia l'impressione di una estrema *plasticità* appar ancora troppo materiale: si pensa, in certi tratti, a quei suoni e a quegli aggruppamenti di suoni come agli atomi scintillanti che turbinano, attraendosi e respingendosi, nei più mutevoli rivolgimenti, per entro a un raggio di sole.

Si succedono, in *tempo rapido,* i balzanti *trochei*: è la fuga dello schiavo, che attraversa i « tetti di cedro delle camere nuziali »; s'aggrappa « ai triglifi dorici » della reggia; riesce all'aperto tuttavia correndo, inseguito dalle larve della sua stessa paura. L'eunuco vorrebbe disparire nell'etere per sottrarsi ai nemici: la misura si muta di ternaria in quinaria, e l' « *impeto peonico* » solleva quel

desiderio anelo verso il libero spazio. Ecco il singulto dei *docmiachi* : prorompe il compianto su la ruina di Troja. Ora il lamento si placa : s'apre un solco in quel mareggiare; una figurazione ritmica, agile leggera guizzante, s'insinua : sono gli *anapesti* annuncianti lo scaltro figlio di Strofio, l'emulo di Odissèo esperto di malizie e d'inganni. Il frigio risente l'ansietà dei compagni : la *tetrapodia giambica* si spezza nel respiro affannoso delle dodici brevi. Vaporano aromi dai tripodi : è la stanza d'Elena : il ritmo si scioglie in molli cadenze ,accompagnando l'ondeggiar lento dei cerchi guarniti di piume. Intorno alla figura della greca lasciva i floridi *dattili* intrecciandosi al moto più celere degli *anapesti* e dei *trochei* compongono una tutta morbida armonia. E risuona la voce d'Oreste : nella concitazion del metro che dallo squilibrio de' suoi elementi ritrae la significazione della violenza estrema. Segue la lotta : la scena attinge la sua catastrofe : s'odono le grida della perseguìta che sfugge un istante, è riafferrata, soccombe : tutti i ritmi si disfrenano : *anapesti, giambi, trochei, docmii, peonici* si mescono — accento contro accento, nota contro nota — in una confusione torbida, su cui echeggia, lacerante come l'urlo ultimo della vittima, il propagato stridore delle dissonanze (50).

Ma Polinèstore è un barbaro, e lo schiavo frigio un mezz'uomo. Male avrebbero tollerato i greci che un eroe di loro stirpe non avesse saputo, pur nei moti più veementi dell'animo, contenersi nell'espressione. Se non che Euripide fece — s'è detto — dominatrici del suo teatro le donne. Nell'opera di lui Ecuba, Andròmache, Ifigenia, Alcesti, Medea occupano su la scena il primo luogo. E la rivelazione dell'anima muliebre la tragedia greca non l'ebbe intera se non, per la prima volta, dal poeta di Fedra.

Si comprende che con tempre facili a effondersi, tra casi complicati e violenti, tutte le espressioni tendessero all'estremo.

Nella musica tale tensione parve favorita anche da una tutta esteriore condizion di cose. Il dramma greco — è noto — non aveva nè cantatrici nè attrici. L' ὑποκριτής vi era, a volta a volta, Creusa od Evadne, Polissena o Giocasta. Ora, fin che la partecipazione dell'attore al canto occorreva infrequente, e regolata per lo più dai modi dell'orchestra consertante alle singole le sue voci molteplici, e fatta così quasi un elemento della più vasta composizione corale, il difetto doveva riuscire men grave. Ma non poteva non avvertirsi profondo nella monodia. Anche qui — come quasi per tutto altrove — la concezione d'Eu-

ripide s'abbattè a un limite; e ne uscì con uno spediente. Il canto ricercò i suoni più alti. E la contestura acuta divenne così, come la maschera, una forma di quella fattizia feminilità.

Già fra gli attori, del resto, erano apparsi uomini dell'arte; scaltriti ormai a tutti gli accorgimenti della scuola (51). Ma nè pure per essi l'indugiar a lungo su le note soprane sarebbe stato possibile: donde l'uso delle figurazioni ritmiche rapide e spezzate (52) e, all'ultimo, dei tempi incalzanti. Al che la tragedia greca sarebbe in ogni modo pervenuta di certo anche senza quella necessità; se vero è che la musica nella concitazione degli affetti anela alle sonorità estreme ed ai movimenti più vivi (53).

Raccogliamo ora i caratteri che sparsamente osservammo nella monodia euripidèa: il libero inflettersi del canto trascorrente talora in improvvisi trapassi per tutti i *modi;* il prevalere della melopea declamata; l'alterazione delle gamme; l'instabilità ritmica e l'irrequietezza tonale; l'ànsito frequente delle sincopi; la tension dei suoni; il frangersi delle figure melodiche e l'urgere, a tratti, precipitoso dei tempi; e ci sarà facile intendere come dagli zelatori della severa e solenne composizione antica quest'arte — al pari di quella del diti-

rambo attico — sia stata accolta con i vituperî e il dileggio.

Inutile allegare qui i testi imprecanti ai « torturatori della melodia » e le beffe di Aristofane (che, generosamente, mordeva l'emulo di Sofocle... e l'imitava): troppo già furono citati, e da troppi. Euripide ebbe la sorte di tutti i novatori. L'ebbe peggiore, anzi; perchè, perduti quei canti che pur avevano dato a tutt'un popolo « un brivido nuovo », gli scrittori che vennero di poi si contentarono a ripetere, con una fede mirabilmente ingenua, le vecchie accuse; e nelle scuole dei grammatici assonnati la « *diàtriba* » di Ferècrate passò, pigramente, di bocca in bocca, come la palla consunta d'avorio nelle botteghe dei barbieri popolareschi. E pure sarebbe bastato penetrar l'intima concezione del dramma nuovo per accorgersi che quella musica ne era la forma non solo più conveniente, ma necessaria.

Ma... e i *vocalizzi?* Già: anche i vocalizzi; in proposito dei quali è ormai volgare uso addurre le morbidezze del « canto fiorito » di cui si piacque adornarsi languida, come una bajadera allo specchio, la decadenza dell'arte italiana. Ahimè! Gustavo Flaubert scrisse pagine aspre contro le « frasi fatte »; e il male non accenna a placarsi. Chi comporrà un libro

intorno alle « opinioni fatte »? A certe pinzochere della critica, cui la fantasia, malata di purità, finge le tentazioni del dolce peccato da per tutto, sarebbe opportuno consigliar più umili giudizi. E' una malinconica presunzione, cotesta, di voler sentenziare intorno alla musica antica facendosi una norma dalla moderna, in cui la melodia attinge — come il colore dal chiaroscuro — una ricchezza di valori infinita dai suoni simultanei, i quali la possono, a volta a volta, esaltare esasperare, attenuare estenuare, trasfigurare. Nell'arte *omofona* le melisme ànno una singolarissima virtù di espressione. La melopea gregoriana ne abonda. — E non nell'arte *omofona* soltanto. Quale studioso di musiche non ricorda i rabeschi delle *Cantate* di Giovanni Sebastiano Bach; le profuse volute di suoni in cui un recente interprete riconosce ed esalta « un emportement enthousiaste, une sorte de virtuosité délirante et ressassiée — l'expansion intarissable et fertile en redites d'un lyrisme spontané »?

L'essere uscito dalle angustie del canto sillabico nel dramma fu per Euripide un titolo di gloria.

Anche si osservò che nella nuova tragedia il testo della monodia è, quanto a sè, scarso spesso di pregio. Ed è vero. Se non che noi,

recenti tuttavia d'esperienza wagneriana, non avremmo dovuto dimenticare che nel dramma musicale, quand'esso è tutto opera d'un solo artista multanime, la concezione si traduce non già prima in poesia poi in musica — in parole, indi in suoni — ma in musica e in poesia, in suoni e in parole, ad un tempo: o meglio in un'espressione unica, complessa di tutti gli elementi delle arti ritmiche congiunte. Ora in una siffatta espressione unica quegli elementi non operano sempre ad un modo. E' un'armonia di accordi, cui non è ignoto il valore della dissonanza: una composizion di rapporti, creati dall'intimo, che l'analisi scopre di volta in volta diversa. Certo l'indole del dramma può esser tale da consentir in ogni punto (se bene è rarissimo) un equilibrio perfetto così che nulla mai l'una delle arti abbia a rinunciare all'altra del suo potere. Ma tale può anche essere da richiedere che, a luoghi almeno, i modi dell'una prevalgano a quelli dell'altra. Che, per esempio, nei momenti in cui la passione è più violenta, il ritmo e l'accento soverchino e travolgano il discorso. Avremo in questo caso « l'attenuazione, via via più profonda, del senso delle frasi, la liberazione del verbo da ogni costrizione delle convenzioni logiche, la dedizione della parola alla signoria della musica ». Importa ricor-

dare quei *momenti* delle opere wagneriane, in cui il linguaggio non è più usato se non a dar colore all'espressione, a produrre un effetto di suoni? in cui la musica avvolge i versi, sovverte e scompiglia le compagini metriche, ne stacca alcune parole e le fa riscintillar come gemme, trasfigura le altre; allunga certe sillabe, altre ne restringe e contrae, altre distrugge; e tutto trascina e trasmuta, dissolve e ricompone nella soverchiante veemenza delle sue sonorità e de' suoi ritmi? O perchè mai, fatta ragione alla diversità delle forme, la stessa cosa non doveva accadere nella tragedia di Euripide; se in essa la melodia, intesa a significare i sentimenti, spesso estremi, di anime singole, attinge per la prima volta una così varia e tutta propria intensità di espressioni?

Quando, per un esempio, nelle *Supplici* son recati, fra il compianto delle madri, i cadaveri dei Capi, e sul vertice della roccia che sovrasta al rogo appare Evadne (nel riflesso, ombrato a quando a quando dalle spire dei vapori salienti, lampeggiano a tratti le gemme nuziali di cui s'è ornata l'ultima volta), protesa le braccia verso quell'ardore, anelante di struggersi nelle stesse fiamme che tra poco dissolveranno il corpo di Capanèo, la significazione della scena non è già forse tutta in quell'atto? Che potrebbe ancor dire la poesia?

Il ricordo che quelle vampe suscitano, per contrasto, di altre luci : delle luci di cui si cinse, come d'un diadema, la Notte, quando le « ninfe dai piedi leggeri » recarono nel giro della danza le fiaccole, risuonando tutta la città d'Argo dell'epitalamio intonato da cento cori; il pensiero che dolce è la morte se per essa l'amata si ricongiunga all'amato. E lo dice. Chiederle altro sarebbe stoltezza, là dove il compositore sa che tuttavia gli resta un'espressione vivida assai più che la parola. L'ebrezza frenetica di quell'anima la rivelerà la musica, che i contemporanei intesero, e noi ascoltiamo confusamente passar tuttavia nel singulto ineguale dei *logaedi* — ripetentesi, lungo la strofe e l'antistrofe, ostinato come l'imagine della stessa demenza (54).

No : il difetto del dramma di Euripide è altrove. E' più a dentro. E' nel dissidio che lo travaglia. E' nel contrasto che, al suo effettuarsi, il disegno trova nelle condizioni in cui il tragedo è forzato a comporre.

Per questo l'ideata trasformazion del mito non si attua se non a tratti : riesce, spesso, a una contraffazione o ad una deformazione. Il passato della leggenda, cui il poeta non crede, preme del suo peso inerte la modernità che,

anelante a dischiudersi, tumultua nell'anima sua. Ciò che non si trasforma in rappresentazione artistica si fa critica : cioè astrazione. Ma l'astrazione e la finzione son termini contraddittori, che cozzan fra loro. E miserevole è la condizione d'uno scrittore, che deve, in uno stesso dramma, ragionare e discutere intorno a ciò che rappresenta.

D'altra parte, quel che si trasforma non ottiene un'espressione interamente adeguata. Euripide à piena la mente di casi complicati d'anime in viluppi di fatti singolari. Per figurarli con piena potenza nell'arte gli sarebbe stato necessario uno svolgimento larghissimo a traverso momenti scenici moltiplicati. Costretta entro una forma creata per tutt'altre concezioni (e a queste mirabilmente adatta), l'azione vi si contrae. In vano l'autore cerca soccorrere con la preparazione del *prologo* insolitamente ampliato. Ne nasce un groviglio, da cui Euripide all'ultimo non può liberarsi se non con uno strappo violento. L'apparizione e l'opera del Nume al termine della tragedia non è, in verità, le più volte, altro che l'intervento del poeta a cui, se non la forza, il modo di proceder oltre vien meno.

Deriva da tutto ciò un'inspirazione intermittente : come un balenìo. In una stessa tragedia, anzi fin nella tentata figurazione d'un me-

desimo carattere, l'arte più vivida si alterna all'artificio più stracco. Euripide ci appare, a volta a volta, quale fu celebrato, « il più patetico dei tragedi », e il più ammanierato; il più naturalmente agile, e il più importuno; il più spontaneamente delicato, e il più falso. Egli ci fa fremere, e poi ci agghiaccia; ci rapisce nell'impeto della sua foga trascinante, e poi ci abbandona. A quando a quando, nelle parole delle creature ch'egli adduce a piangere a pregare a imprecar su la scena, ci distrae l'accento della *sua* conscienza politica etica filosofica letteraria. Anche letteraria, come quando, nelle *Supplici*, per dileggiare un passo dei *Sette contro Tebe* fa dire a Tesèo ch'ei non richiederà gli sia narrato contro quali guerrieri combattè ciascun capo e di che ferite dovette soccombere perchè non gli sarebbe possibile ascoltar senza risa un così fatto racconto (55).

Tanto che tutte le opinioni di lui, tutti anzi gli ondeggiamenti del suo spirito meditante, si poterono raccogliere dalle tragedie: come da un epistolario. I rètori, naturalmente, fecero fuochi di gioja con questi rami secchi dell'opera euripidèa; e vi tripudiarono a torno. Si ammirarono le considerazioni, le riflessioni, le discettazioni, le massime, le sottigliezze, le tesi; sparse pressochè in ogni dramma. Era la

parte della concezione non mutatasi in rappresentazione : materia morta che accosta la viva, e la corrompe.

L'altra, la parte viva, è in quel tanto della concezione che s'è potuta tradurre in forma — poesia e musica — nuova. Sono, come s'è visto, intuizioni di stati d'animo, non generici o tipici, ma individuati particolareggiati singoli, colti in un riflesso di acceso lirismo. Ma poi che essi non si connettono a una rappresentazione totale continuata per gradi congiunti e informata ad armoniosa unità, l'impressione che ne riceviamo è come di frammenti.

E non di meno quale, in questi frammenti, e quanto singolare, virtù d'espressione!

E, poi che il concepimento di tanto avanza l'effettuazione, come tutta vibrante di presentimenti profondi — per ciò che vi ascoltiamo fremere in un'ansia di rivelazioni inappagata — ci appare cotesta, pur inegualissima, opera euripidèa!

Se, in fatti, a Sofocle fu dato in sorte di recare alla perfezione ultima ogni forma a cui si avvenisse, l'èmulo di lui ebbe quella di schiudere tutte le vie. Come in una spera magica, l'*Antigone* serba eterne le sembianze della tragedia greca riflessevi nell'attimo più radioso della sua vita. Ma gli accenti delle stesse lo-

ro anime i posteri li ascolteranno nelle voci dolenti di Fedra, di Andròmache, di Polissèna, d'Ifigenia, di Medea.

E quante volte, ripensando a quelli che parvero — e veramente furono — i conquisti del dramma di poi, noi siamo ricondotti all'autor dell'*Oreste!* Chi non sente urgere la commedia nuova in quei luoghi — e son mille — dell'opera sua, ove il dialogo si accosta alla parlata e la rappresntazione s'avviva tutta di particolari attinti alla verità familiare circostante? E quando il teatro si riaffaccerà alla vita contemporanea, anche pubblica, non parrà compiersi in esso una delle prove iniziate dall'arte di Euripide, in quel suo indugiar tra la moltitudine, per le vie e su l'àgora, nelle assemblee nella palestra nelle scuole, a ritrar costumi e figure — strateghi procaccianti, scaltri demagoghi, rètori fatui, sottili sofisti trastullantisi al gioco delle tesi contraddittorie, infinti adescatori di femine e di folle; e in quel suo penetrare fin tra le pareti domestiche a osservar contese di mogli altere e di mariti imbelli, adultèri eccitati dall'ozio, dall'abbandono, dal disinganno, dall'acre e spasmosa bramosìa dei piaceri e del lusso? E, d'altra parte, la finzione della vita campestre, che sarà il sogno delle favole pastorali e degli idilli, non è già traveduta nella poesia

della natura che avvolge di notturno scintillìo e di sussurri le prime scene dell'*Elettra*? e più che accennato il dramma romanzesco nell'*Elena*? e precorso un de' partiti d'arte, che parranno singolari poi ad altri tempi, in quella mescolanza degli elementi comici ai tragici che impronta d'un carattere tutto nuovo le rappresentazioni sceniche dell'*Alcesti* e dell'*Oreste*? (56). E non è forse presagio d'una conscienza estetica e morale che dovrà esser viva solo un giorno allora lontano, quella acuta e irrequieta indagine interiore, quell'amor del caratteristico individuato, quella predilezione — sopra tutto — per i deboli i derelitti i decaduti i sofferenti, per i corpi straziati dallo struggimento dei sensi e consunti dalla passione, per gli spiriti malati, traviati, allucinati, deliranti?

Bisognerà che passino venti secoli prima che lo psicologismo, in cui è la profonda novità della concezione d'Euripide, si crei nel dramma una poesia atta ad esprimere non già solo alcuni momenti singolari dell'anima, ma l'anima tutta. E altri secoli dovranno trascorrere innanzi che quella intimità si faccia a sua volta musica la quale investa non alcune parti soltanto, ma intera — dall'inizio alla catastrofe — la tragedia. E solamente oggi, forse, s'incomincia a intendere a pieno la virtù della

metabola ritmica, la meravigliosa infinita potenza d'una forma melodica dal numero liberamente cangiante.

Così, accennando all'avvenire, la tragedia greca moriva. Moriva cinta di profumi e di musiche; come la dolce creatura shakespeariana, che l'onda travolge, mentre intesse ghirlande, abbandonata l'anima alla ebrezza del canto.

///

NOTE

(1) S'intende che ogni nuova forma si aggiunge alle precedenti, non già che, sottentrando ad esse, le escluda. Eschilo le à già tutte e tre. E tutte si serbano, fino allo scadimento, nella tragedia.

(2) Nell'*Arte Poetica,* le parti del dramma son designate così: *Prologo, Parodos, Episodi, Stasimi, Esodo.* — *Prologo* le scene rappresentate dagli attori al principio della tragedia, innanzi che il Coro entri nell'orchestra. *Parodos* il primo canto del Coro. *Stasimi* i canti che succedono a ciascun episodio. *Episodi* le scene fra i vari canti del Coro. *Esodo* quelle dopo l'ultimo canto corale. Quando il Coro abbandonava alcun tempo il teatro (che accadeva raramente) il ritorno era segnato dalla *epiparodos*: altro canto d'entrata, per lo più alterno.

(3) La danza nella tragedia è una successione di passi, di movimenti e di pause, ordinati ritmicamente: un comporsi e un dissolversi e un ricomporsi di figure mutevoli, più tosto che un ballo nel senso moderno. La definizione « animata scoltura » le si addice perfettamente. La ricchezza di espressioni ch'essa era atta a produrre può congetturarsi dalla lode attribuita a Frinico d'aver creato tante figure nel

dramma quante sono forme nelle onde di un mare agitato. Plutarco (*Quaest. conv.*, IX, 15, 2) vi distingue tre elementi: i movimenti — φοραί —, le figure — σχήματα —, i gesti significativi — δείξεις. L'importanza dei gesti (ch'è scarsa nel ballo moderno ove le mani rimangono per lo più inespressive) v'era grandissima, sopra tutto nell'epodo. Nella strofe il Coro volgeva a torno alla thymele — l'ara del Nume — da destra a sinistra; l'antistrofe segnava il *rivolgimento* da sinistra a destra: l'epodo era cantato, nella sosta, innanzi all'altare. Ma l'epodo non ricorre sempre nella composizione dei cori tragici: fino ad Euripide, anzi, v'è raro. Quando la danza era più agitata — come nell'iporchema — la eseguiva una parte sola del Coro: l'altra cantava. Il Coro entrava nell'orchestra in schiera avente forma quadrangolare (τετράγωνον σχῆμα): quattro file di tre coreuti o tre di quattro quando i coreuti eran dodici; cinque di tre o tre di cinque quando crebbero a quindici. Secondo che la fronte era formata dal lato maggiore o dal minore si aveva la disposizione κατὰ στοίχους o κατὰ ζυγά. Il Corifeo occupava il centro del lato maggiore. Talvolta il Coro si divideva in due parti: l'una di fronte all'altra. Ciascuna metà aveva un proprio capo, detto *parastate* o egemone. Precedeva l'auleta.

(4) Non già che nella strofe fosse sempre serbata un'unica misura. Questa fu la regola osservata nella lirica corale da Pindaro quasi costantemente (eccez. Pyth. V). Nella strofe tragica in vece la transizione ritmica è ammessa, non tuttavia di consueto nello stesso periodo. La *metabola* più comune è dal 3/4 al 3/8.

(5) [notazione musicale]

(6)

(7)

Opp.

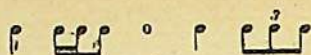
ecc.

(8) Non si vuol dire con questo che le misure binarie si ordinassero in dipodie, le ternarie in tripodie, e così via; che sarebbe errore. Si vuol dire solo che l'aggruppamento in ordini più vasti si forma ancora secondo la legge ritmica, come secondo la legge ritmica si attua il disporsi dei tempi nelle misure.

(9) Quando sono uguali abbiamo la forma stichica, che è la più povera.

(10) La prevalente importanza — originaria almeno — della danza nel coro è fatta palese dallo stesso étimo: χορεύειν significa danzare.

(11) Del resto s'à da osservare che nella stessa poesia la lunga non à sempre il valor doppio della breve. Può averlo minore, come negli spondei *irrazionali* che si mescono ai trochei e ai giambi; nei quali ciascuna delle due lunghe misura non due tempi ma un tempo e mezzo soltanto. Può averlo maggiore, come quando è protratta per τονή a rappresentare un piede intero di tre, di quattro e di cinque tempi (μακρά τρίχρονος, μακρά τετράχρονος, μακρά πεντάχρονος). A sua volta la breve può valer meno d'un tempo, come nella seconda nota del dattilo ciclico

e nel peone ciclico

Così ancora si potrebbero recare gli esempi del coriambo e del piede ionico quando si trovano in ritmi di 6/8, e dell'epitrito. E altri e altri. Tutto ciò, se esatta è l'interpretazione fin qui prevalsa. Oggi tuttavia da alcuni s'inclina a credere che anche nei piedi *irrazionali* e in quelli che furon detti *ciclici* le lunghe e le brevi serbassero, le une rispetto alle altre, il lor valore normale, solo accelerandosi il tempo nella misura.

(12) L'uso della cetra vi è designato da più d'un testo. Ma occorreva infrequente.

(13) Nello *stasimon* il Coro canta per lo più a piene voci. Tal volta, anche, si divide in semicori, l'uno de' quali canta la strofe e l'altro l'antistrofe per riunirsi poi nell'epodo quando questo non è intonato dal solo Corifeo. Nella *parodos* il Coro è spesso diviso, e diviso quasi sempre è nel *commos*.

(14) Le chiamavano così perchè in esse i due suoni insieme vibrati sembrano fondersi in uno; mentre nelle altre (la seconda, la sesta, la settima, il tritono e la falsa quinta) — dette diafonìe — si serbano distinti.

(15) La stessa divisione teorica della scala greca — osserva il Gevärt, da cui in parte raccolgo queste

note su l'eterofonia presso i greci — indicava il procedimento dell'armonizzazione, poi che i due tetracordi eran di fatto antifoni alla quinta nel grado disgiunto e nel congiunto alla quarta.

Più corde avevano la magadis, la pectis, il barbiton; ma povero ne fu l'uso, e presto scadde. Undici o dodici si tendevano su le cetre degli artisti, senza che tuttavia la successione dei suoni oltrepassasse la nona, servendo le corde aggiunte non ad estendere la scala ma a dare al citarista una prestevole larghezza per la modulazione. Con uno strumento sì fatto non era possibile armonizzare alla quarta e alla quinta se non i disegni melodici d'un tetracordo, il più grave: l'altro — l'acuto — restò in effetto privo di armonizzazione antifona sino ai tempi dell'impero romano.

Delle musiche greche nell'età classica alcune erano interamente omofone, composte cioè d'un unico disegno melodico eseguito o da un solo strumento (lira greca, cetra asiatica, aulos semplice) o da più, all'ottava o all'unisono; o altrimenti da una o più voci congiunte a un accompagnamento che ripercoteva ad una ad una le note della melodia cantata. Tali le composizioni per solo aulos, delle quali è esempio il nomos pitico; le odi di Alceo, di Saffo, di Anacreonte secondate dalla lira; le poesie di Tirteo, di Mimnermo, di Teognide, in cui il suono dell'auleta si congiungeva alla voce. Altre in vece erano eterofone: composizioni per due auloi — dette sinaulie — (come i nomoi in modo frigio consacrati a Cibele e i nomoi trenodici di tropo lidio), o per cetra ed aulos (all'aulos era affidata la crusis) o per aulos doppio (esempi: l'aria nuziale — γαμήλιον — e la conviviale — παροίνιον), o per sola lira a due parti. La conclusione dei periodi melodici si otteneva sempre, come nel nostro contrappunto a due voci, su la stessa nota o su l'ot-

tava. L'accompagnamento svolgevasi nella parte più acuta; talora opponendo le note alle note, tale altra le voci tenute alle rapide, tale altra in fine affoltando su le durate lunghe del tema i valori brevi del ricamo sonoro. Il raddoppiamento antifonico (alla quarta o alla quinta) era il più pregiato. Ma nell'ottacordo solo la parte inferiore della scala tipica poteva riceverlo: la *paramesa*, in effetto, non aveva se non una corda consonante ad essa — la *neta*, e questa era anche la sola che il citarista potesse usare per accompagnare la trita e la paraneta. Cosicchè le due armonizzazioni, l'antifonica e la sinfonica, avevano ciascuna un officio lor proprio nell'accompagnamento; al tetracordo superiore si adattava una crusis formata di tre accordi differenti (di quarta, di terza e di seconda), al più grave quella composta dalla serie parallela dei quattro accordi di quinta.

Nè dai bicordi si uscì nell'accompagnamento delle musiche vocali: l'armonia a tre parti era vietata. Per ciò nella successione di accordi semplici che l'aulos doppio eseguiva scandendo i cori del ditirambo, l'una delle due serie di note era a un tempo cantata e suonata; e nelle sincrusi della citarodia e della lirodia la parte inferiore costituiva insieme il melos della voce e dello stromento.

Nell'architettura dei suoni l'armonia in somma non rappresentava più che un fregio; un adornamento della linea melodica: non altro. Nè efficacia propria le riconobbero i greci. La virtù di muover gli affetti l'attribuivano tutta al ritmo ed al melos; nella scelta del metro e delle inflessioni sonore il musicista cercava l'espressione mutevole della sua cantilena: l'accompagnamento eterofono era aggiunto di poi. Avvezzi a pensare melodicamente in accordi, in certe aggregazioni di suoni noi moderni scopriamo d'un tratto il carattere del modo, maggiore o minore: basta a rive-

larcelo il baleno d'una terza. L'inserzione di questa consonanza nel corpo armonico svolse tutta un'arte nuova: congiunta alla sinfonia, la diafonia creò l'accordo perfetto — complesso sonoro che oggi rivela all'uditore, in una sola percezione, la struttura e la significazione dell'idea musicale. Ma della consonanza di terza i greci non si valsero se non nei passaggi: l'eterofonia antica aveva per fondamento i bicordi d'ottava, di quarta e di quinta. E queste armonie parlavano non al sentimento sì allo spirito: erano, nel linguaggio di Aristotele, l'imagine del numero; o, secondo le alate parole di Platone, il riflesso dell'ordine che regge il mondo. Serbate alla contemplazione dell'intelletto, non esercitavano azione morale:

'Η συμφωνία οὐκ ἔχει ἦθος.

(16) Alla sillaba lunga nella strofe possono tuttavia corrispondere due brevi nell'antistrofe: per esempio nelle *Trojane* di Euripide al verso

'Εκάβη, τί θρεῖς; τί δε θωύσσεις

schema: ◡◡– ◡◡– ◡◡–––

corrisponde il verso

οἴμοι τρομερά σκηνὰς ἔλιπον

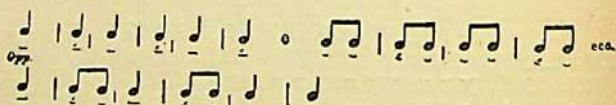
schema: ––◡◡–––◡◡–

La conformità, poi, non importa anche l'eguaglianza delle cesure e delle pause.

(17) Alla strofe e all'antistrofe può seguire — come fu detto — l'epodo. Tal volta (come nel primo coro della *Medea*) la strofe indipendente precede la coppia (*proodo*).

(18) Cercata è spesso una certa assonanza nelle parole o il ricorrere di parole simili nei luoghi corrispondenti di significato più intenso. Tal volta (come nelle *Eumenidi*) strofe e antistrofe si chiudono con più versi uguali. Tale altra il richiamo è in una esclamazione iniziale. O ancora si à la ripetizione enfatica dello stesso vocabolo in principio delle due strofi. Più raramente le parole assonanti si trovano al termine o nel mezzo.

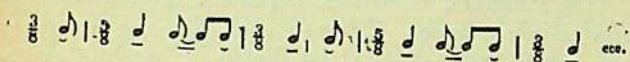
(19) Quando (che più spesso accade) il Coro era composto di concittadini del protagonista. Se di stranieri, entrava dalla parte opposta. La parola *parodos* significa « *ingresso* ».

(20) E' la forma più semplice dell'anapesto. Ma in questo piede le due brevi possono essere contratte in una lunga, e la lunga dell'arsi sciogliersi nelle brevi. Avremo allora queste forme:

(21) *Prometeo, Medea.*

(22) *Antigone.* In un altro esempio, rimasto unico (*Ecuba*, 98-153), la *parodos* si riduce al recitativo del Corifeo.

(23) Se vera (acuta è di certo) è l'interpretazione che del docmio dà il Geväert, il carattere passio-

nato agitato di questo più veramente ritmo che piede risulterebbe dalla metabola che contiene in sè, essendo formato dalla vicenda di una misura in 5/8 e di una misura in 3/8. Così:

$\frac{3}{8}$ … | $\frac{5}{8}$ … | $\frac{3}{8}$ … | $\frac{5}{8}$ … | $\frac{3}{8}$ … ecc.

Ritmo meravigliosamente vario, perchè, potendo ogni lunga essere sciolta in due brevi e ogni breve essere rappresentata dalla lunga irrazionale, dava origine a trentadue figure.

Com'è noto, il dramma greco si valse di tutti i ritmi trovati dalla lirica; solo il docmio sembra doversi avere per un'invenzione de' tragedi.

(24) La stessa struttura si à nell'*Edipo Re*, e nelle *Trachinie* di Sofocle; nell'*Ippolito*, nell'*Andromache*, nell'*Ercole*, nelle *Supplici*, nelle *Fenisse*, nell'*Ifigenia in Aulide* e nelle *Baccanti* di Euripide.

(25) La seconda strofe e l'antistrofe che le corrisponde sono soltanto cantate, senza più declamazione lirica. Gli anapesti del Corifeo chiudono la parodos come l'ànno iniziata.

(26) Nella parodos dell'*Ifigenia in Tauride* e nella seconda parte di quella dell'*Edipo a Colono*.

(27) Di rado a piene voci.

(28) La paracataloghè si distingue dalla recitazione per l'accompagnamento stromentale e per l'enfasi ritmica — lo scandersi misurato: si distingue dal can-

to per la mancanza d'una vera e propria melodia. Tale declamazione melodrammatica era accompagnata dalla cetra o dall'aulos.

(29) Empietà, s'intende, rispetto alla tradizione e alla religione greca. Ciò non vuol dire che Euripide non avesse un suo senso del divino. L'avrebbe avuto anzi squisitissimo secondo alcuni scrittori, i quali riferiscono ad esso la critica dei miti. Sarà. Ma era, in tal caso, un *divino* non operante nei fatti umani, ai quali Euripide cerca ed assegna tutte umane cagioni. Quando nelle *Trojane* Elena dice: « Afrodite « non ottenne il premio della bellezza se non pro- « mettendo di darmi al figlio di Priamo », Ecuba le risponde: « I mortali sogliono chiamare col nome di « Afrodite le loro follie. Mio figlio era squisita- « mente bello; quand'egli ti apparve nel suo costu- « ma barbaro, tutto splendente d'oro, tu ài perduta « la ragione ». Quando Oreste, nel dramma che s'intitola dal suo nome, crede vedere le Furie e grida: « Eccole, eccole che mi balzano incontro », Elettra osserva: « Rimani tranquillo sul tuo letto, disgrazia- « to. Tu non vedi se non quello che l'imaginazione « ti finge ». Quando Creusa dice a Ione che un dio l'à violata, il figlio ribatte: « O non sarebbe co- « testa una scusa per dissimulare la colpa che una « fanciulla à commessa con un mortale? » E' la conscienza di Euripide. Ecco, per illustrazione, alcuni altri passi delle sue tragedie: « Voi imaginate che « le colpe abbiano ali per giungere agli dèi; che qual- « cuno sia là per segnarle su le tavole di Zeus; e « che Zeus renda giustizia ai mortali? Il cielo non « gli basterebbe se volesse notare tutti gli errori degli « uomini; il tempo gli mancherebbe per assegnare « a ciascuno la punizione che gli spetta. Se voi vo-

« lete aprire gli occhi, la Giustizia non è là su:
« è qui, presso a voi ». « Le favole che atterriscono
« i mortali giovano al culto delle divinità ». « Se
« potesse succedere che gli uomini vi facessero espia-
« re i vostri amori delittuosi, non basterebbero a voi,
« Poseidone e Zeus re del cielo, i tesori raccolti nei
« vostri templi per pagare il prezzo delle colpe ».
« O Zeus, dirò io che tu ài gli sguardi rivolti a
« noi, o che noi ci facciamo un'opinione falsa, e che
« la fortuna soltanto presiede alle cose umane? ».
« Zeus, quale ch'egli si sia, poi che io non lo conosco
« se non per averne udito parlare ». E molti altri
esempi si potrebbero addurre. Nel *Meleagro* Euripide dirà che « l'uomo quando è morto non è più
« altro che terra ed ombra. Ciò che diventa nulla va
al nulla ». Vero è che altrove afferma che il solo
corpo ritorna alla terra: l' anima, ch' egli chiama
πνεῦμα (il soffio della vita), si dissolve nel seno
dell'Etere. E l'idea d'una forza sconosciuta che si
manifesta sotto due aspetti — quèllo delle leggi naturali e quèllo dell'intelligenza umana — sembra essere stata una delle fedi di Euripide. Anassagora
aveva detto che l'aria e l'etere, l'una e l'altro infiniti, contèngono all'origine tutte le cose. In certi luoghi,
per l'appunto dei drammi euripidèi l'Etere è Zeus.
Onde il ritorno dell'anima all'Etere sarebbe un ricongiungersi allo spirito divino. Ma — dice bene il Décharme — « la conception d'*une vie véritable* qui s'ou-
« vre seulement après la mort suppose la perpétuité
« de la conscience et la continuité de la personne hu-
« maine. L'immortalité de l'âme se confondant dans
« l'éther est une immortalité où disparaît l'individu;
« qui par conséquent *n'intéresse point l'homme* ».

(30) E' tuttavia fratellanza d'origine fra i Tebei
e i Fenici, che tutti riconoscono Agenore per pro-

genitore comune. Ma ai casi di Tebe, e al mito particolare di questa città, e alla maledizione di Edipo il *Coro* è a ogni modo estraneo.

(31) Nove soli epodi si trovano nei canti corali di Eschilo, e sei in quelli di Sofocle.

(32) A ciò s'à da aggiungere che, negli epodi segnatamente, Euripide rese più semplice la struttura ritmica col far prevalere le tetrapodie e la forma stichica. Il ritmo cedeva, così, alla melodia. Ma nelle ultime tragedie ritornò, quanto ai cori, alle forme complesse. Vero è che allora la melodia faceva ormai ogni prova più ardita nei canti della scena. Oltre a ciò Euripide diede più largo svolgimento alla parte meramente stromentale della musica nella tragedia (preludi, postludi, interludi): un'iscrizione delfica citata dal Geväert ricorda il premio conseguito da Satiro, figlio d'Eucmeno, nell'esecuzione di un κιθάρισμα ἐκ βακχῶν Ἐυριπίδου.

(33) Il coro scenico era tuttavia stato usato già da Eschilo (*Eumenidi*). Euripide se ne valse anche in due tragedie a noi non pervenute: nell'*Antiope* e nell'*Alessandro*.

(34) Nel *Filottete*, che precede di un anno all'*Oreste*, due volte già i dialoghi lirici tengon luogo degli stasimi. Se non che ove si pensi che le innovazioni attuate da Sofocle nella tragedia (πολλά ἐκαινούργησεν ἐν τοῖς αγῶσι, dice l'autore della vita anonima) furono, secondo la concorde testimonianza degli antichi, queste: l'abbandono della regola del soggetto unico nella trilogia, l'aggiunta di un terzo attore, l'aumento

dei coreuti, a quindici di dodici ch'eran prima, l'uso di scene dipinte, e ad altro non s'accenna, s'à da concludere che in quello egli abbia seguito l'esempio di qualche dramma anteriore di Euripide per noi perduto.

(35) Nel *commos* — versi 1251-1292.

(36) Si suol citare questo passo d'un'opera di Eschilo: « Un dei musici, tenendo fra le mani canne « sonore, ne trae, col movimento delle dita, una me- « lodia il cui accento passionato inspira il furore: « l'altro fa risuonar cembali di bronzo. Suoni terri- « bili, simili al muggito d'un toro, sorgono non si sa « donde, e il rumor del tamburo, come un tuono sot- « terraneo, si propaga destando un profondo terrore ».

Ma qui s'accenna alla musica orgiastica, non a quella della tragedia. L'uso del timpano è in vece designato *direttamente* in un luogo delle *Baccanti*. Cito dalla bellissima traduzione del Romagnoli:

« O voi, che abbandonate il propugnacolo
di Lidia, il Tmolo, o mie seguaci, o femmine
che della via compagne e dell'impresa
dalle barbare terre io mèco addussi,
levate i frigi timpani, che insieme
Rea madre ed io trovammo, e circondata
la reggia di Pentèo, forte vibratèli,
che la città di Cadmo oda ».

(37) L'iporchema ricorre già, ma con altri effetti, nell'*Ajace* e nel *Filottete* di Sofocle.

(38) Canti scenici si trovano già nell'opera di Eschilo: una monodia (quella d'Io nel *Prometeo*) e, forse, un canto alterno (fra Antigone e Ismene nei *Sette contro Tebe*): dico « forse » perchè di quest'ultimo è dubbia l'autenticità. Ma sono eccezioni. E poi, non ànno forma propria: sono strofici, cioè nei modi del canto corale. Non dimentichiamo che strofi indipendenti erano già nei componimenti orchestici (gli epodi): di ciò si è detto a dietro. — Sofocle à monodie (*Elettra* 86-120, *Edipo a Colono* 237-253) e canti alterni (*Elettra* 1232-1287, *Trachinie* 1005-1043). Pochi. E a ogni modo, o sono nelle forme strofiche (monodia dell'*Elettra* e canto alterno delle *Trachinie*) e si attengono ai principii della composizione simmetrica eschilèa; o sono nelle forme libere, e tutto induce a credere che per essi Sofocle abbia seguìta l'arte dell'emulo, della quale s'à più d'una traccia nella monodia dell'*Edipo a Colono*. La data dell'*Elettra* sofoclèa è incerta: le *Trachinie* furono composte dopo il 425; l'*Edipo a Colono* nel 401. L'apparente irregolarità della monodia dell'*Elettra*, nella quale un monomètro (116) dell'antistrofe s'oppone a un dimètro (99) della strofe, si riconduce alla norma, se s'avverta che al monomètro seguiva una pausa occupata dal disegno melodico dello stromento. Le due monodie di Sofocle sono mero canto, senza declamazione. Nel *trio* (mesodico) delle *Trachinie* e nel *duo* dell'*Elettra* un solo attore canta: più tosto che melodia alternata si à qui vicenda di canto e di paracataloghè.

L'arte musica di Sofocle — mirabile sovra ogni altra — è di armonizzazione e di perfezionamento. Eschilo ed Euripide furono, nella tragedia greca, i veri creatori di forme e di tipi musicali.

(39) Su tredici *commoi* di Eschilo, dieci ànno le parti liriche cantate dal solo Coro; in tre la melodia si alterna fra l'orchèstra e gli attori. In nessuno di essi il canto spetta al solo attore.

(40) L'*Alcesti* non à canti scenici di forma libera. I modi strofici riappariranno nelle altre tragedie anche in monodie e in canti alterni, ma quasi sempre perchè richiesti dal momento drammatico (come, qua e là, i canti simmetrici nei drammi musicali wagneriani); non imposti più; scelti. Tant'è che vi si altèrneranno alle composizioni libere.

(41) Timoteo di Mileto fu il più animoso tra quanti novatori ebbero la citarodia del *nomos* nuovo e il ditirambo. Esaltò egli stesso le proprie audacie. (« La novità è la potenza. Nuovo signore, Zeus è re del mondo; nelle antiche età aveva Cronos l' impero. *Lungi da me la Musa de' vecchi tempi* »). Gli è attribuita l'invenzione del dodecacordo. Introdusse nel *nomos* il coro. Estese alle note più acute l'àmbito della melodia; trapassò dall'uno all'altro *modo*, usando delle gamme più varie, in modulazioni audacissime; intrecciò i ritmi più disparati in congiungimenti inconsueti. Come tutti i novatori, ebbe duri gli inizi. In una delle sue prove più tristi, Euripide — se vero è il racconto di Plutarco — l'avrèbbe consolato e incorato. L'ira dei *puristi* lo perseguì anche tra le vittorie ottenute poi all'*Odeon* e nelle gare. E non la placò nè pur la morte.

(42) Veramente, il ditirambo attico ebbe, al tempo della guerra peloponnesiaca, una scena da cui si cantavano le monodie interposte ai cori. Ebbe anche un teatro proprio: l'Odeon. Ma rimase una rappre-

sentazione lirica: non una finzione drammatica. E fino ad allora era stato — come dice il Gevaert — « une action réalisée sans théâtre, sans décors ni costumes ». Il testo era tutto diviso fra il Corifeo e il Coro. Ricorda la forma della *Cantata*.

(43) La citarodia e il ditirambo nuovo furono — come osserva il Gevaert — « le plus grand effort fait « par l'esprit antique pour s'élever à l'expression mu« sicale du langage des passions actives ». Il *nomos* già era composto di sezioni libere (κόμματα). Il ditirambo si svincolò con Menalippide il vecchio dalla forma simmetrica quando questa ancor prevaleva nella tragedia. Per allargare il disegno melodico fu abbandonata la cetra eptacorde, in luogo della quale s'introdussero stromenti aventi da nove a dodici corde. Nuove scale modali e tonali furono aggiunte alla frigia primitiva. Si moltiplicarono le transizioni e le metabole ritmiche. Si pervenne così a un tipo di melopèa cangiante; ricca di tutti gli accenti delle gamme asiatiche; colorata a un bisogno di cromatismi; accompagnata da una *crusis* eterofona; trascorrente fino ai suoni più alti; scaltrita a tutti gli spedienti della tecnica; animante una danza non più figurativa ma imitativa; impressa dagli accenti tonici della parola; conquistata alle più squisite sottigliezze delle armonie arteficiate; atta a significare in espressioni a volta a volta diverse ogni variare e ogni fluttuar del sentimento. Tutti i principii della composizione — simmetrica e periodica — propria alla tragedia antica vi son negati. E preparate vi son tutte le forme di cui si varrà Euripide nella sua arte musica nuova. La storia ricorda i nomi (le musiche son perdute) di Menalippide il vecchio, di Frini, di Menalippide il giovane, di Kresos, di Cinesia, di Timoteo.

(44) *Elena* (330-385); *Oreste* (1246-1310). L'ultima parte del *commos* dell'*Elena* è una vera monodia in cui abondano le tetrapodie formanti frasi musicali di struttura *stichica*: il movimento vi è rapido, frequentissime le risoluzioni delle misure nelle brevi, acuta la tessitura del canto.

E' una monodia del pari quella che chiude il *commos* dell'*Oreste* con una progressione crescente di note rapide in un movimento via via più agitato.

(45) Commoi di forma in parte libera sono quelli delle *Trojane* (1287-1332) e dell'*Oreste* (1246-1310). Nel primo, il canto asimmetrico precede al canto strofico, perchè la commozione che già all'inizio prorompe con una violenza estrema (Troia arde e ruina) si spossa; ma non si placa: a dimostrare che l'angoscia è tuttavia intensissima, nella strofe e nell'antistrofe le voci si avvicendano con la vibrante rapidità del grido. Nell'altro, alla parte antistrofica — composta di canto e di declamazione — succede la libera, come all'ansia dell'attesa (Elettra à ingiunto ai Micenei di vigilare alle porte della reggia), segue l'evento (le grida di Elena risuonano dal palazzo) e l'eroina celebra la punizione dell'adultera in un canto di feroce allegrezza.

Commoi interamente liberi sono i seguenti: dell'*Ecuba* (684-720), delle *Supplici* (1072-1079), dell'*Eracle* (887-921), delle *Trojane* (1216-1239), dell'*Ione* (764-798), delle *Baccanti* (1031-1042), delle *Fenisse* (1340-1351), tutti avvicendati alla declamazione musicale: e, senza declamazione più, gli altri dell'*Eracle* (1042-1085), dell'*Elena* (330-385), dell'*Ifigenia in Aulide* (1475-1531) e delle *Baccanti* (576-603).

Come il passaggio dalla forma strofica alla libera, così il trapasso dalla declamazione al canto designa il crescere della concitazione. Ma già s'è detto di ciò. Quello che accennerò poco oltre per i canti alterni conviene anche a questo tema.

Giova tuttavia notare — e fu osservato già — che nei commoi la forma libera s'attua con qualche maggior temperamento in paragon dell'uso seguito nei canti scenici: l'asimmetria risulta spesso da alcune modificazioni degli elementi antistrofici pur serbandosi in genere una certa somiglianza di parti rispondenti; talora anche l'unità del carattere è data dai richiami e dai ritorni di frasi ritmiche e melodiche o di clausole, se non al tutto uguali, conformi.

(46) I canti alterni sono o antistrofici o liberi; e nell'una e nell'altra forma possono essere composti di solo canto o di canto e di declamazione musicale. Antistrofici quelli dell'*Alcesti* (244-279), dell'*Andròmache* (501-544), delle *Trojane* (557-606): nel primo il canto appartiene all'eroina - *Admeto* risponde col recitativo — due strofi riecheggiate e un epodo e, interposta alla melodia, la declamazione; nel secondo il canto è diviso fra Andròmache e Molosso, e la ripresa dell'*aria* è preceduta e seguita dal melologo di Menelao; nel terzo le voci di Ecuba e di Andròmache si alternano in ciascuna delle due prime strofi e delle antistrofi corrispondenti, e il componimento si chiude con una strofe cantata da Andròmache cui replica Ecuba con l'antistrofe. — Liberi quelli delle *Trojane* ancora (239-291), dell'*Eracle* (1178-1213), delle *Fenisse* (103-162), dell'*Ione* (1439-1509), dell'*Ifigenia in Tauride* (827-899), dell'*Elena* (625-697), e l'altro canto dell'*Andròmache* (825-865) — tutti con epirrema; e, senz'epirrema più, — cioè interamente lirici — quelli del-

l'*Ecuba* (154-215) e i due altri delle *Fenisse* (1530-1581 e 1710-1757). Il trapasso della declamazione al canto nella stessa persona scenica, o la vicenda di declamazione nell' una e di canto nell' altra, segna un diverso modo del sentimento: prima più pacato poi più concitato, o men fervido nell' una parte e già esaltato nell' altra. Dovrei ripetere in questo proposito ciò che ò scritto per i commoi; e sarebbe tedioso: il principio d'arte è lo stesso. La gradazione, del resto, può ottenersi nella stessa declamazione — da una calma maggiore a un principio di commozione, poi a una commozione più intensa già prossima a traboccare — spezzando i trimetri in parti di più corto respiro via via, così da giungere quasi a simular l'ansito di chi vorrebbe pur dire e si sente troncate più e più le parole dall'affanno; e può conseguirsi del pari, quando la concitazione è già viva, nello stesso canto — da una minor foga a un disordinato prorompere — facendo alternare nella melodia le voci a distanza di volta in volta più breve, sì che s'inseguano e s'incalzino e quasi si soverchino a vicenda. Anche può aversi con l'accrescimento della celerità nei tempi. O ancora — nel canto libero, ove le transizioni del numero sono frequenti — col far prevalere via via agli altri i ritmi di significazione più veemente: per esempio, i docmiachi. E per converso. Spesso il canto alterno è chiuso da una monodia.

E in genere poi, ciò che si dirà del canto singolo conviene anche a quest'altra forma di espressione lirica nuova.

(47) Talora disegni melodici conformi son richiamati, anche di là dal componimento in cui appaiono la prima volta, in altre parti della tragedia. Così

nella *Trojane* le frasi della trenodia le quali accennano alla ruina di Troia e alla disperazione delle prigioniere ànno clausole melodiche uguali a quelle delle frasi che nel canto ultimo fra Ecuba e Andròmache significano lo stesso pensiero.

(48) Raccolgo qui per chiarezza alcuni cenni intorno ai *modi* e ai *generi;* che, del resto, segnatamente dopo i lavori del Gevaert, son di notizia comune.

La più antica parola del dizionario musicale greco è *nòmos*: voce che designa una regola, un uso, un modo di canto o di suono. Nelle origini il nomos non è dunque nè un'aria, nè una scala, ma alcunchè di mezzo: una formula, un' inflessione unica, una corta frase conclusa entro poche note. Un certo numero di tali frasi aventi carattere distinto e officio proprio: ecco la musica greca negli inizi. Da quei tipi si svolgeranno le melodie che, foggiate su l'esempio, ne serberan viva — a traverso le variazioni — l'impronta. Ogni gruppo di *arie* sarà così impresso del suggello comune; e tutti si riconnetteranno a quei moduli primigenii, in ciascun dei quali si riflette l'imagine della stirpe che gli diè vita e di cui serba il nome.

Distinti fra di loro, i vari moduli àn tuttavia uguali due elementi: la successione discendente — che trae in tutti la melodia a concludersi nella nota più grave — e le consonanze di quarta e di quinta. Anche più tardi, quando il disegno melodico si svolgerà ampiamente e nella lira accanto al primo tetracordo ne verrà inserito un secondo continuante all'acuto la serie (omologa) degli intervalli, la tonica, la sua ripetizione all'ottava, la quarta e la quinta rimarranno i suoni fissi. Variabili invece gli altri.

Di qua dall'Ellesponto l'armonia nazionale fu la

dorica: stromento la lira. Di là la frigia e la lidia: stromento l'aulos. Dall'accostamento e dal raffronto, dall'opposizione e dalla conciliazione di questi modi, la musica ellenica derivò ogni suo svolgimento.

L'armonia o gamma dorica fu anche la più antica e quella appunto su la quale specularono i pitagorici:

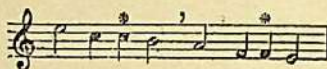
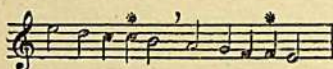
serie che, tralasciato il 3.° grado (trita), corrisponde ai suoni delle sette corde della più antica lira.

Ma questa gamma si alterò presto per l'azione delle musiche venute dall'Asia. A Olimpo frigio i tardi greci riferivano la trasmutazione del tetracordo dalla sua formazione integrale originaria, costituente ciò che fu detto genere diatonico, ad una formazione elittica, che fu il genere enarmonico: da principio un tetracordo frigio mancante del grado che precede al suono più grave (tipo arcaico I):

I successori di Olimpo svolsero il genere enarmonico, prima applicandolo al tetracordo dorico (tipo arcaico II):

e più tardi mediante l'uso di un artificio offerto dal meccanismo dell'aulos: sdoppiando cioè il semitono

in due quarti di tono, così da far sentire fra i due suoni dell'intervallo un suono intermedio:

Adattando al tetracordo superiore la medesima disposizione si otteneva la gamma dell'enarmonico serrato:

Sembra che ai tempi di Euripide, nelle monodie e nel nomo citarodico si accogliesse talora accanto a questi suoni anche la *paraneta* e la *licanos* diatoniche, risultandone questa serie mista:

come appare in un luogo dell'Oreste di Euripide, dove però la *paraneta* e la *licanos* diatoniche sono riserbate alla parte strumentale (κροῦσις).

Un'altra forma del tetracordo dorico risultava dall'allentamento di un semitono nella *paraneta* e nella *licanos*, fermi restando gli altri suoni diatonici:

Questa forma, che fu il genere cromatico, era (secondo Plutarco) conosciuta già prima di Olimpo.

Sia nel genere enarmonico sia nel cromatico pare che, nella pratica dell'arte, si alterasse soltanto il tetracordo inferiore. In ogni caso i tre generi si distinsero l'uno dall'altro per la grandezza dell'intervallo superiore in ciascun tetracordo, che nell'enarmonico era una terza maggiore, una terza minore nel cromatico, nel diatonico un tono.

Se non che i due tetracordi potevano anche saldarsi insieme direttamente, in modo che l'ultima nota dell'uno formasse a un tempo la prima dell'altro. Per ottenere ciò si escludeva dalla scala il suono più alto; il terzo grado (discendente) veniva abbassato, dovendosi ritrovare in ciascun tetracordo la stessa disposizione d'intervalli: le note fisse erano così ridotte a tre — *neta, mesa, ipate*: i due suoni estremi della gamma vibravano in dissonanza di settima minore: solo la *mesa* formava una consonanza di quarta con la *neta* all'acuto e con l'*ipate* al grave:

Ne risultava una *metabola* (trasposizione): nei punti, in fatti, in cui il tetracordo congiunto si inseriva nella melodia la successione regolare della gamma tipica s'interrompeva: la fondamentale armonica trapassava alla *mesa* e i gradi inferiori dell'ottava dorica si ripercotèvano alla quarta acuta. Nella lira le corde erano tese in modo che le note del sistema disgiunto esistevano accanto a quelle dell'altro.

Di contro alla gamma nazionale, quelle attinte alle melodie asiatiche: la frigia e la lidia e le derivate: l'ipodorica (antica eolia), l'ipofrigia (antica

jonia o jastia), l'ipolidia, la misolidia (iperdorica), più tardi l'iperfrigia (locria), l'ipèrlidia.

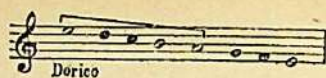
La struttura di questi modi fu variamente interpretata dagli storici; la più recente interpretazione è quella data da A. Gentili nei suoi *Studi sulla musica greca* e nella sua magistrale *Nuova Teorica dell'armonia* (in corso di stampa); egli, che con affettuosa cortesia à voluto rivedere questa mia nota, così me la compendia:

« Le locuzioni: nete, paranete, tritè ecc. in quan-
« to erano usate (al pari che le lettere alfabetiche)
« a designare le corde della lira accordata in modo
« dorico da *mi* a *mi* cioè l'*altezza assoluta* di cia-
« scun suono, avevano significato assoluto e inamo-
« vibile ossia tético; in quanto invece indicavano la
« *funzione* del singolo suono dentro ad una gamma
« cioè in relazione agli altri suoni di essa gamma,
« avevano significato relativo e adattabile ossia di-
« namico; nella prima accezione ipate, mese, parame-
« se, nete valgono mi, la, si, mi; nella seconda val-
« gono rispettivamente: suono precipuo della serie (noi
« diremmo tonica), iniziale del tetracordo rispettivo
« (noi diremmo dominante), mèta dell'altro tetracordo
« (sottodominante), iniziale rispettiva, e ciò in cia-
« scuna delle ottave modali, dorica, frigia, lidia.
« Avremo così, in senso dinamico:

« Nel lidio questa nomenclatura va contro alla natu-
« ra di esso, essenzialmente ascendente, che per noi
« comporterebbe le funzioni:

« ma i Greci, specialmente i teorici, si lasciarono
« dominare dalla visuale discendente suggerita dal mo-
« do nazionale cioè più comune, il dorico, e rove-
« sciarono il lidio; non altrimenti i nostri teorici do-
« minati dalla visuale ascendente suggerita dal modo a
« noi più vicino, rovesciano il minore applicandogli in-
« terpretazione ascendente. Ma forse musici pratici eb-
« bero in Grecia il senso della vera natura ascendente
« del lidio: ciò almeno si può dedurre da un passo di
« Aristide Quintiliano relativo al lidio enarmonico.

« Ciascun modo conserva le sue caratteristiche te-
« tracordali anche ove la rispettiva serie, invece che
« da nete ad ipate, corra da paramese a paramese
« (per noi: da sottodominante a sottodominante) op-
« pure da mese a mese (per noi: da dominante a
« dominante); però in ciascuno di questi tipi di suc-
« cessione l'intervallo di 5.ª formato da due suoni
« fissi (quinta modale) si localizzerà in guisa diffe-
« rente.

« I due tipi nuovi comportano due tetracordi con-
« giunti; il primo tipo vi aggiunge la paramese al di
« sopra (da ciò: iperdorico, iperfrigio, iperlidio); il
« secondo tipo vi aggiunge la mese al di sotto (da
« ciò: ipodorico, ipofrigio, ipolidio):

Dorico

Iperdorico (misolidio)

Ipodorico (colio)

Frigio

Iperfrigio (locrio)

Ipofrigio (jastio, jonio)

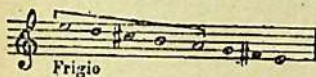
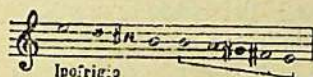
Lidio

Iperlidio

Ipolidio

« Lasciando intatte quelle corde della lira che nel-
« la normale originaria accordatura rispondono, come
« vedemmo, ai suoni fissi della serie dorica (mi, si,
« la, mi) e spostando, opportunamente, le corde ri-
« spondenti ai suoni mobili della serie stessa, si po-
« trà dentro alla stessa estensione mi-mi ottenere con
« due diverse accordature o una serie frigia oppure
« una serie lidia. In ciascuna di queste nuove accor-
« dature le dinamiche nete, paramese, mese, ipate
« del frigio oppure del lidio corrisponderanno alle
« tetiche nete, paramese, ipate della lira; per con-
« tro, poichè ciascuna delle due nuove accordature
« conserva la possibilità di ridare, però ad altra al-
« tezza che la primitiva, anche la serie dorica, saran-
« no ora le funzioni dinamiche doriche che di volta
« in volta patiranno una migrazione, come risulta dal
« seguente diagramma:

« Ciascuna accordatura dicevasi *tono* e prendeva no-
« me dal modo e tipo di serie che ne risultava den-
« tro all'estensione mi-mi.

« Usando ora simili trasposizioni si potranno no-
« tare i vari tipi delle serie come segue:

Dorico
Iperdorico
Ipodorico
Frigio
Iperfrigio
Ipofrigio
Lidio
Iperlidio
Ipolidio

« I teorici greci che, dopo il 4° secolo, andarono
« sempre più volgendosi verso interpretazioni arida-
« mente meccaniche dei fatti musicali, perdettero al-
« fine di vista la designazione dei valori dinamici
« dentro a ciascun modo, per non vedere più che i
« valori tetici e le migrazioni della dinamica mese
« dorica traverso alle trasposizioni (accordature).

« Nell'ipodorico così trasportato dentro alla stessa
« estensione mi-mi del dorico i greci forse non sem-
« pre sentirono una metabola cioè appunto una tra-
« sposizione, bensì talora un arricchimento della serie
« dorica, pur fissa restando la funzione di dinamica
« ipate (=tonica) nel mi grave; il fatto che il tetra-
« cordo re-do-si bem-la fu da essi accolto, accanto al
« primitivo mi-re-do-si beq., dentro ad uno stesso si-
« stema detto da essi ἀμετάβολον sembra dar valore
« a questa congettura; non altrimenti sentiamo noi bene
« spesso il tetracordo re-mi-fa dies.-sol, accanto al te-
« cordo do-rè-mi-fa beq., senza spostamento di una
« tonica *do* ».

Questa l'interpretazione del Gentili, derivata anche dall'esame dei passi di musica greca a noi pervenuti. Varia era l'espressione della frase melodica nei modi. Quelli limitati dalla *mesa* (come l'ipodoristi, l'ipofrigisti) avevano carattere attivo; traducevano il sentimento nell'atto; onde l'uso che se n'ebbe nella citarodia nuova del *nomos* e nel canto degli attori nella tragedia; carattere etico aveva invece il lidio, entusiastico il frigio. Le due ottave di *fa* e di *si*, contenenti entrambe il tritono, furon tenute opposte l'una all'altra: atta la prima a risuonare nei conviti, l'altra a vibrar lamentosa nei compianti. In quest'ultima (la misolidia) la vicenda delle consonanze armonicamente lontane e melodicamente prossime — la quarta dorica (si1 mi2) e la quarta lidia (do2 fa2) — produceva un'impressione ambigua ac-

cennata dalla definizione di Aristotele: « La melopea misolidia opera sul sentimento in un modo doloroso e teso ».

Osserviamo ancora le varie scale modali. Uguale in tutte è l'intervallo di quarta, di quinta e d'ottava: le note fisse — le estreme di ciascun tetracordo — si rispondono così qua come là esattamente; mutano in vece gli intervalli dei gradi mobili. La sensibile (discendente) che nella dorica preme i due suoni ultimi de' tetracordi accosta in vece i medii nella frigia e i primi nella lidia, e variamente gli altri nei modi restanti.

In somma, le corde estreme di ciascun tetracordo, le quali, se vibrate insieme, formano consonanza perfetta, rappresentano i suoni fissi. Mobili sono in vece gli altri. Come dalla diversa disposizione dei gradi mobili derivano i vari *modi*, così in ciascun modo dalla alterazion di essi procedono i vari generi. I suoni fissi introducono nella musica l'armonia e la logica: i mobili la colorano delle mutevoli gradazioni del sentimento. I primi, consonanti, son colti nei loro rapporti e ridotti dal giudizio all'unità; gli altri appartengono all'espressione; suscitano le imagini della forza e dell'abbandono, dell'impeto giojoso o della tristezza languida: là dove sono più variati lo stesso linguaggio ne designa l'effetto morale dando alle gamme che da quel variare procedono i nomi di rilassate e di intense. Anche la nostra musica conosce i suoni mobili: non tutte le note di essa trovano luogo nell'accordo; alcune derivano in parte la loro virtù espressiva da questo, che noi le sentiamo estranee all'armonia.

Tropi contesti d'intonazioni greche e di barbare e intrecciamenti della gamma nazionale con le scale asiatiche furon presto tentati; e, con essi, alterazioni (colorazioni eran dette) della serie sonora mediante

l'allentamento artificiato o la tensione delle due corde mobili o di entrambe.

Paga a comprender nel medesimo segno i semitoni e i terzi e i quarti di tono, la notazione non seguì tutti questi spedienti: abbandonò i più al volere dell'interprete che se ne valse di volta in volta ad afforzare o a illanguidir l'espressione. Ma perchè non determinati, non furono al tempo del ditirambo nuovo e d'Euripide men veri; e giova ricordarli a testimonianza di quella squisitezza melodica che fu tutta propria dell'arte greca, e di cui la stessa lingua e la ritmica ci serbano tuttora l'imagine più viva.

(49) E' stato presente alla creduta uccisione di Elena per opera d'Oreste. *Creduta*, poi che Apollo, all'ultimo, quando la greca sta per soccombere, la sottrae alla morte facendola dissolvere nell'aria.

(50) Altri esèmpi di un'instabilità estrema di ritmi si ànno nel canto alterno dell'*Ifigenia in Tauride* fra l'eroina ed Oreste, ove, nel prevaler del docmiaco, le misure più diverse — monometri e dimetri, docmii, bacchii, tripodie coreiche, pentapodie — si intrecciano liberamente; nel canto alterno ultimo delle *Fenisse* in cui si avvicendano le tetrapodie, le tripodie, le dipodie, le pentapodie nei metri più vari — corei, logaedi, dattili, bacchii; e, nelle *Fenisse* ancora, in quella scena tra l'Aio ed Antigone, nella quale la Vergine cerca, prima, con lo sguardo, dall'alto della torre, nel campo nemico, Polinice; poi lo ravvisa, e gli getta di lungi il suo voto ardente; poi l'addita al compagno tutta abbandonata all'ingenua ammirazione delle armi d'oro, cui paragona il fulgore del sole sorgente. « Ce serait bien « mal connaître l' art subtil et précis d'Euripide » — commenta un moderno — « que s'imaginer qu'il a

« employè les seuls dochmiaques pour traduire cette
« suite de sentiments divers. L'élan passionné de la
« jeune fille, son désir de voler au travers de l'espa-
« ce est exprimé en anapestes que suit un élément lo-
« gaédique où dominent encore les pieds anapesti-
« ques. Ce rythme se précipite avec le voeu ardent
« de la soeur du jeune guerrier. — La charmante
« caresse qu'elle imagine, ce geste tendre par lequel
« elle voudrait entourer de ses bras le cou de son
« frère exilé est rendu par des dochmiaques. N'est-
« ce-pas le mètre des désirs, des ardeurs, des agita-
« tions de l'âme ? — Quand elle admire les armes
« de Polynice avec la naïveté de la jeune fille qui
« a toujours vécu dans le gynécée, sa voix est plus
« calme; elle emploie les iambes. Mais ces armes
« évoquent dans son imagination une comparaison plei-
« ne de lumière et de clarté ruisselante: elle passe
« aux rythmes plus frémissants de cinq et de huit
« temps:

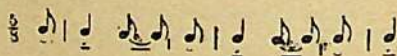
⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –
⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –
⏑ ⏑́⏑ ⏑̈⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ | ⏑ ⏑́⏑ –̈ ⏑ –́
⏑ –́ –̈ ⏑ –́ | ⏑ –́ –̈ ⏑ –́
⏑ ⏑́⏑ ⏑̈⏑ ⏑ –́
⏑ – ⏑ –́ | ⏑ – ⏑ –́ | ⏑ – ⏑ –́
⏑ –́ – | ⏑ –́ ⏑⏑ ⏑ –́ | ⏑ –́ –̈ –́ ».

(51) Non fra gli attori soltanto Di uomini dell'arte sarà presto composto anche il Coro.

(52) Di ciò è prova il frequente risolversi delle misure nelle brevi.

(53) Del resto il canto acuto era già proprio di certi modi: del lidio, ad esempio, che Apulejo chia-

ma « querulo ». E un poeta greco paragona il suono dell'aulos lidio, scherzosamente, al canto del gallo. — Anche nell'estendere l'àmbito della melodia Euripide seguì l'esempio dato già dal *nomos* nuovo e dal ditirambo attico. Frini era lodato da alcuni, vituperato da altri, per aver trasceso il limite del 7° grado (*Proclus Chrestom.* 359). E a Timoteo si fa rimprovero da Ferècrate per la composizione di canti « soverchiamente acuti ». Nel XIX dei *Problemi* Aristotele osserva che i cantori spesso stonavano nelle melodie tese. S'intende: erano, per canti quasi feminei, voci di maschi. Voci di tenori, a ogni modo, secondo la testimonianza di Aristide Quintiliano. I cori in vece erano composti quasi sempre per voci medie (mesoidi).

(54) Da quanto è detto sin qui si ritrae che il turbamento, l'angoscia, lo strazio s'esprimono nella musica greca, e nell'euripidèa in ispecie, con l'*irregolare*. *Irregolare*, s'intende, rispetto a un tipo ritmico e melodico prevalso nella tradizione o nell'uso. Così è pure nella musica nostra, ove i modi d'espressione più viva (sincopi, modulazioni, dissonanze, salti d'intervalli inconsueti ecc. ecc.) son tutti in una deviazione dalla *norma*. Anche qui arte e natura sembrano obedire a una medesima legge. La regolarità è della calma. Del viso d'una persona concitata noi diciamo che appare (ed è veramente) *sconvolto*. Il gesto nella passione si fa *scomposto*. Nella commozione intensa il respiro diviene *irregolare*. Da ciò appunto ripetono il lor valore di significazione certi ritmi greci. Del docmio ò già detto. E anche del giambo-trocheo. E della misura quinaria pure. Singolarissimo il bacchio:

Eschilo lo usò nel commos dell'*Agamennone* (imprecazione di Cassandra).

Quanto ai *logaedi*, il loro carattere deriva ancora dalla instabilità ritmica, sia che il dattilo ricorrente fra i trochei prendesse forma ciclica

oppure:

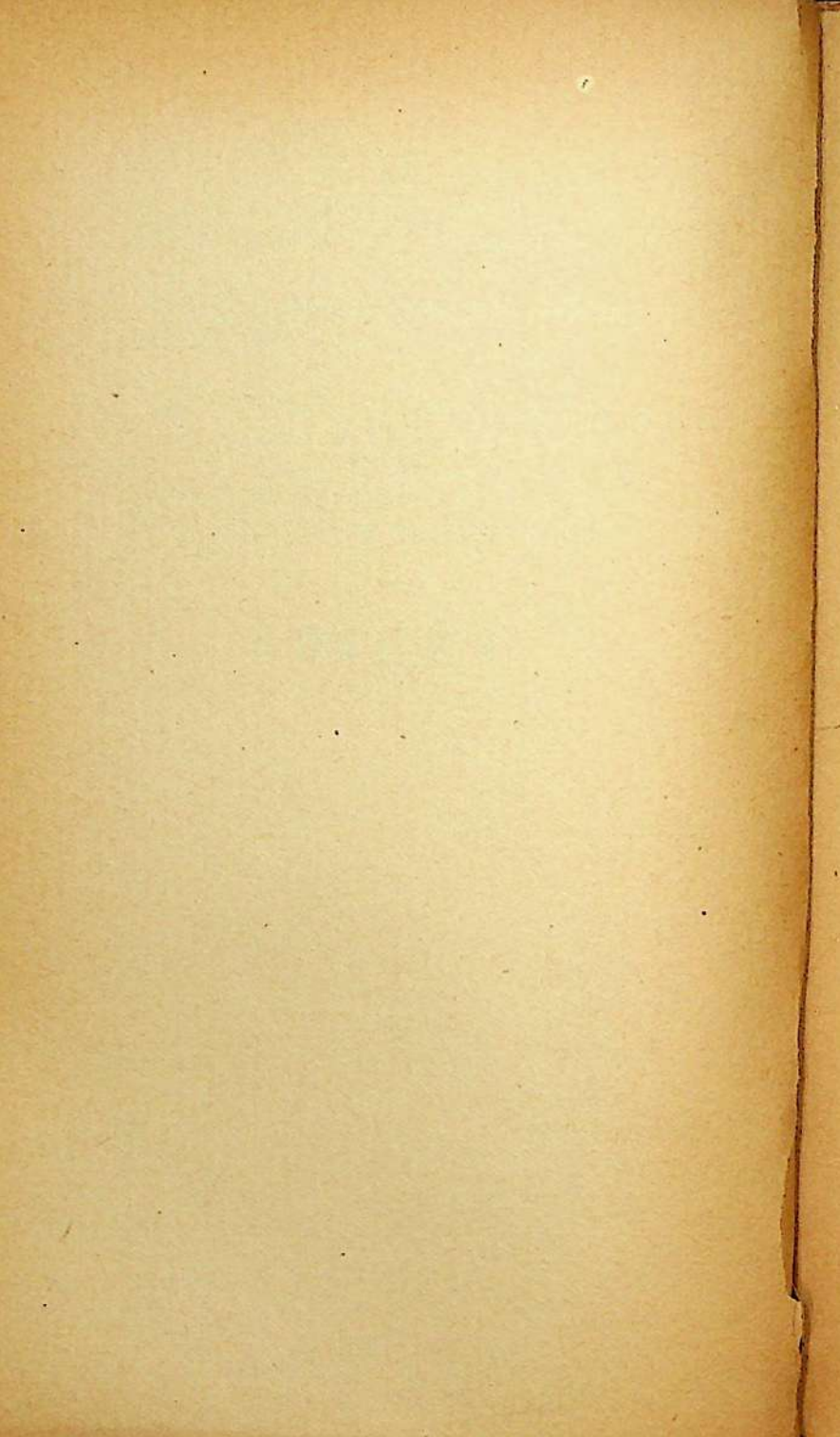
sia che — come s'inclina a credere oggi — l'uguaglianza (apparente) delle durate fosse conseguita mediante un acceleramento del tempo (ἀγωγή).

La monodia d'*Evadne* è nei modi strofici: il momento scenico (un sentimento che persiste immutato) la richiedeva tale. Simmetriche del pari sono in Euripide la monodia di Cassandra nelle *Trojane* (308-340) di cui ò parlato, e quelle che ricorrono ai versi 103-116 e 1173-1196 dell'*Andròmache*, 112-166 dell'*Elettra*, 395-415 dell'*Alcesti*. Ascendenti dalla forma simmetrica alla libera quelle che occupano i versi 82-183 dell'*Ion* e 960-1012 dell'*Oreste*. Interamente libere le seguenti: dell'*Ecuba* (1056-1108: è il canto di Polinèstore), dell'*Oreste* (1369-1502: è il canto dello schiavo frigio), dell'*Ippolito* (1347-1388), dell'*Ecuba* (59-97), e le altre dell'*Ion* (859-922), delle *Trojane* (98-152), delle *Fenisse* (301-354), delle *Fenisse* ancora (1485-1529) e dell'*Ifigenia in Aulide* (1279-1335): tutte, salvo le due prime, senza vicenda di declamazione.

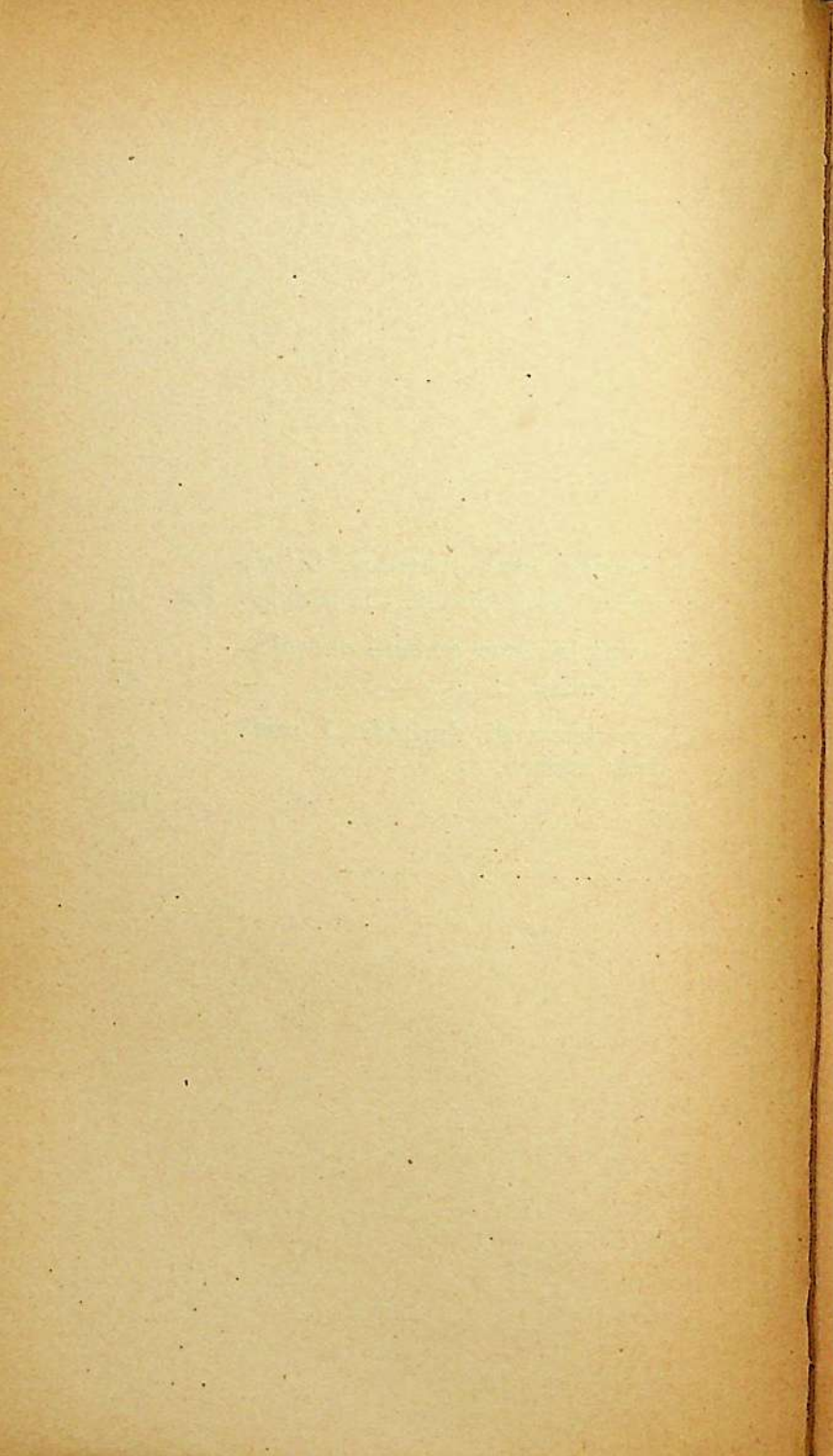
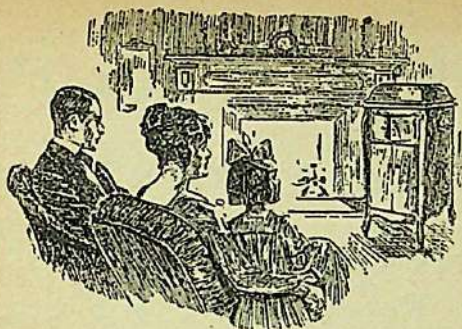
Le attitudini e i gesti degli attori erano nei canti della scena più vivaci che non fossero nella recita-

zione e attingevano forme dalla danza aritmica che erasi svolta di contro all'*orchesis*. Modi prossimi alla danza sono chiaramente indicati dal testo della monodia di Giocasta nelle *Fenisse* (versi 327-344).

(55) Cfr. stesso dramma versi 749-752; *Elettra*, versi 327-344.

(56) Dell'*Ifigenia in Aulide* non direi, perchè in essa il comico è involontario. Bene osserva l'Ouvré: « Par le mélange du comique et du tragique le « drame s'acheminait à une forme différente, beau- « coup moins rigide *et annonçant Shakespeare et les* « *modernes* ».

///

BIBLIOTECA DELLE FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA
TORINO

INDICE

Come vi preparate ad ascoltare un'Opera?

Il pianoforte, per chi lo suoni eccellentemente, è un buon mezzo ma non è alla portata di tutti. Diventa così indispensabile il « Grammofono ». Questa macchina perfetta, distruggendo prevenzioni e diffidenze create dai comuni esasperanti fonografi, consente di ascoltare nella loro vivezza di colorito e di passione orchestre e voci; e chi lo possiede ha il miglior sussidio per formarsi una solida cultura basata sulla possibilità di esaminare, analizzare, scomporre a suo piacimento le musiche più complesse.

Perciò il vero « Grammofono » troneggia negli studi dei nostri maggiori artisti; ed è diventato lo strumento di predilezione per la più raffinata aristocrazia intellettuale.

Esigere su ogni strumento e disco la marca di garanzia « La voce del Padrone »

Per cataloghi rivolgersi:

SOCIETA' NAZIONALE DEL "GRAMMOFONO,,

MILANO - Galleria Vitt. Eman. 39
(Lato Tommaso Grossi)
ROMA - Via Tritone, 89
TORINO - Via Pietro Micca, 1

PICCOLE PARTITURE
DI MUSICA SINFONICA E DA CAMERA

in formato tascabile (cm. 13×18)
finemente incise e legate in brochure.

///

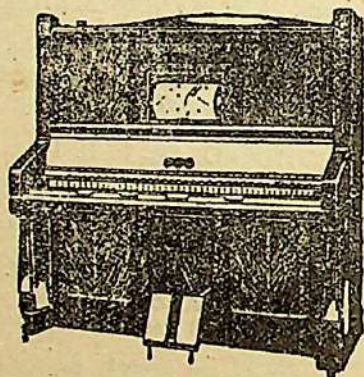
	D. Alaleona .	, DUE CANZONI ITALIANE, per Archi, Arpe, Celeste, Timpani:	
119069		I. — La mamma lontana . . .	L. 8
119070		II. — Canzone a ballo . . .	» 10
119243	F. Alfano . .	, SINFONIA IN MI, in tre tempi . .	» 18
118708	E. Carabella .	, ANDANTE CON VARIAZIONI . .	» 20
118810	A. Casella .	. LE COUVENT SUR L'EAU. *(Il Convento Veneziano)* Fragments symphoniques	» 20
119059	—	A NOTTE ALTA. Poema per Pian. e Orch.	» 12
119319	A. Castaldi .	. TARANTELLA, per orchestra d'archi .	» 10
118672	V. De Sabata	. JUVENTUS. Poema sinfonico . .	» 20
119071	A. Gasco, .	. BUFFALMACCO. Preludio giocoso .	» 12
119072	—	PRESSO IL CLITUNNO. Preludio pastorale	» 12
118674	G. Guerrini .	. VISIONI DELL'ANTICO EGITTO. Due quadri sinfonici	» 20
119001	G. F. Malipiero	. PER UNA FAVOLA CAVALLERESCA. Illustrazioni sinfoniche . . .	» 20
119320	—	STORNELLI e BALLATE. Quartetto d'archi	» 10
118675	L. Mancinelli	. SCENE VENEZIANE. Suite. N. 3 *Fuga degli amanti a Chioggia* . .	» 14
118705	M. Mariotti .	. A FERRARA. Poema sinfonico . .	» 20
118812	G. Martucci .	. NOTTURNO. Op. 70 N. 1 . . .	» 6
118813	—	NOVELLETTA. Op. 82.	» 10
118670	C. Monteverdi	. SONATA sopra «*Sancta Maria*» per Canto ed Orchestra. Versione ritmica e strumentale di B. Molinari . .	» 10
119073	R. Pick Mangiagalli	NOTTURNO E RONDO'. Op. 28.	» 20
118814	O. Respighi	. ANTICHE DANZE ED ARIE per liuto. (Sec. XVI) trascrizione libera per Orchestra	» 20
118815	—	FONTANE DI ROMA. Poema sinfonico	» 24
119003	—	BALLATA DELLE GNOMIDI. Poema sinf.	» 24
118711	F. Santoliquido	ACQUARELLI. Suite sinfonica . .	» 20
118816	R. Zandonai	. SERENATA MEDIOEVALE per Violoncello solista, due Corni, Arpa ed Archi	« 6

G. RICORDI & C.

Editori-Stampatori
MILANO - ROMA - NAPOLI - PALERMO - LONDRA
LIPSIA - BUENOS AIRES
NEW-YORK - G. RICORDI e CO., INC.
PARIS - SOC: ANON: DES EDITIONS RICORDI

TORINO *Fabbrica Italiana Pianoforti* TORINO

Stabilimenti: TORINO DI ALPIGNANO
Direzione: Via Moretta, 53

Con l'*AUTOPIANO F. I. P.* ognuno può eseguire in Casa propria le opere musicali di ogni tempo e di ogni genere ed apprezzarne così a suo agio i valori in tutti i particolari. Nessuna preparazione è più di questa opportuna per assistere con piena conoscenza all'audizione in teatro o nella sala di concerto.

In vendita presso tutte le
AGENZIE RICORDI & FINZI in Italia
e presso i principali negozianti italiani
di pianoforti

CASA MUSICALE SONZOGNO

MILANO (4) - Via Pasquirolo, 12

Opere di Ermanno Wolf-Ferrari

LE DONNE CURIOSE
I QUATTRO RUSTEGHI
IL SEGRETO DI SUSANNA
I GIOIELLI DELLA MADONNA
GLI AMANTI SPOSI - LA VESTE DI CIELO
Nuovissima:
AMORE MEDICO
(Nuovo per l'Italia)

///

Opere di Riccardo Strauss

SALOME - ELETTRA
I FUOCHI DI SAN GIOVANNI
IL CAVALIERE DELLA ROSA
IL BORGHESE GENTILUOMO - GUNTRAN
(Nuove per l'Italia)
INTERMEZZO - ARIANNA A NASSO
(Nuova per l'Italia)
CLEOPATRA
(in preparaz.)

Chiedere catalogo generale alla CASA MUSICALE SONZOGNO - MILANO (4) - Via Pasquirolo, 12

L'ESAME

Rivista mensile diretta da

E. SOMARÉ

Ogni Rivista nuova, perchè sia vitale, deve rispondere a nuove esigenze di vita, di coltura e d'arte; occorre che il lettore vi trovi, di numero in numero, lo svolgimento di un piano organico, ampio e moderno: L'ESAME è venuto, realizzando questo suo assunto, attraverso il suo programma, imperniato sui seguenti punti:

I. - Seguire, promuovere ed ordinare criticamente tutta la attività letteraria, artistica e colturale in genere, che si viene svolgendo in Italia.

II. - Riassumere le tendenze e configurarsi gli aspetti dei movimenti stranieri nel campo della letteratura, dell'arte e del pensiero.

III. - Considerare tutte le forze vive dell'intelligenza contemporanea, dal punto di vista e con riferimento costante alle tradizioni italiane, sia letterarie che artistiche e filosofiche, per ristabilire sempre più fortemente la loro grande originalità, che accenna ora a riprendere il suo spirito ed il suo stile entro nuovi sviluppi.

Per questo L'ESAME è la nuova Rivista italiana del tempo nostro.

Abbonamento annuo: Italia L. 50.--
" " Estero L. 70.--
Un numero separato: Italia L. 5.--
" " " Estero L. 7.--

CASA EDITRICE - LIBRERIA
CASA D'ARTE

Dirigere richieste d'abbonamento all'amministrazione.

BOTTEGA DI POESIA

Via del Monte Napoleone N. 14
MILANO (3) - Telefono N. 84-70

RIVISTA MUSICALE ITALIANA

La "RIVISTA „ si pubblica in fascicoli trimestrali di 150 pagine circa.

Prezzo del fascicolo separato
L. 15.—

Abbonamento annuo per l'Italia
L. 50.—

Abbonamento annuo per l'Unione
L. 57.—

Annate da I a XXVII L. 40. cad.
Annate da XXVIII a XXX L. 50. cadauna.

I signori abbonati che desiderano garantirsi dai disguidi postali, dei quali l'Editore non potrebbe rispondere, riceveranno i fascicoli sottofascia raccomandati inviando l'ammontare della relativa spesa postale in L. 2. e per l'Estero L. 4.

Prezzi per la pubblicità di 1 pagina per tutta l'annata L. 500.

Prezzi per la pubblicità ½ pagina per tutta l'annata L. 300.

Direzione ed Amministrazione
presso
Libreria FRATELLI BOCCA
Via C. Alberto, 3 - TORINO

IL PIANOFORTE

RIVISTA DI COLTURA MUSICALE (1924 - Anno V)

Si pubblica ogni mese in fascicoli di 32 pagine,
Vi collaborano i più stimati musicisti e musicologi italiani e stranieri.
Nel 1923 ha pubblicato articoli di: Barini, Busoni, Casella, Castelnuovo, Damerini, Della Corte, Liuzzi, Pizzetti, Radiciotti, Roncaglia, Toni e di altri.
Ogni numero contiene inoltre lettere-corrispondenze dai più importanti centri musicali d' Italta e di fuori, ed una estesa bibliografia critica delle pubblicazioni di musica e di coltura musicale.

ABBONAMENTO ANNUO (1 genn.-31 dicembre) LIRE 12 (Italia)

A richiesta si spedisce un numero di saggio gratis.

Direzione ed Amministrazione: Via S. Tomaso, 29 - TORNO (1)
Telefono 47-251

L'ARTE DELLA DANZA

e dell'Arte di

CIA FORNAROLI

BREVE COMMENTO ESTETICO

Plaquette di lusso a tiratura limitata a cinquecento esemplari con 16 riproduzioni in fotocalcografia di atteggiamenti plastici.

Poche copie in commercio a prezzo di L. 20.

EDIZIONI DI BOTTEGA DI POESIA

Les EDITIONS de BOTTEGA di POESIA

NOUVEAUTÉ

ŒUVRES

DE

ALBERTO MARTINI

LE TÉTHYS-THÉÂTRE

LE THÉÂTRE SUR L'EAU

Superbe volume de luxe sur papier de cuve en format 30 x 40 avec 32 planches hors texte dont 7 en couleurs à pleine page : frontispice, illustrations, emblèmes, initiales et cul de lampes dessinés expressement par A. Martini.

Texte explicatif par Emanuele di Castelbarco avec figuration et décors pour des interprétations de Eschile - Shakespeare - Wagner - Maeterlink - D'Annunzio - Debussy - De Castro - Oscar Wilde - Bach - Strauss - Beethoven - Schumann Strawinski.

En vente au prix de . . . . L.it 150

Les EDITIONS de BOTTEGA di POESIA

36 FANTAISIES BIZARRES ET CRUELLES

précédées par la diabolique image de

NICCOLO PAGANINI

et du portrait de

L'HOMME PALE

Collection de dessins à la plume qui résume les dernières créations de Alberto Martini, le grand artiste satanique.
Grand album de Cuxe L.it 100.

LES MYSTÈRES

Grand album en format de 50 x 70 avec 6 lithographies originales de A. Martini

et un commentaire lyrique de

EMANUELE DI CASTELBARCO

///

Justification du tirage:

54 exemplaires numérotés et signés par l'auteur

L.it 2000

Les pierres ont été effacées après le tirage.

ENRICO SOMARÈ

MASACCIO

1402 — 1429

Questa Monografia di circa 200 pagine, stampata su carta eccellente ed in edizione accuratissima, riassume e conclude tutta la tradizione critica italiana e straniera intorno al Masaccio. È il primo studio organico e completo (56 riproduzioni, biografie e bibliografie complete) intorno a questo nostro grande pittore, che morì a 27 anni (1402-1429) lasciando un'opera grandissima e insuperabile e che attendeva ancora d'essere sviscerata con senso critico moderno.

Giustificazione della tiratura:

1000 esemplari in testo italiano L. 100
500 esemplari in testo francese L. 100
500 esemplari in testo inglese L. 100

Rilegatura in tela . . . . . L. 25 in più
Rilegatura in mezza pergamena L. 50 in più

EDIZIONI DI BOTTEGA DI POESIA

I FASCICOLI MUSICALI

/ Critica / Estetica / Storia /

G. F. MALIPIERO	**I Profeti di Babilonia** saggi critici del 700 musicale italiano, *elegante volume di 458 pagine con tavola fuori testo* . .	L. 15.-
R. GIANI . . .	**Gli spiriti della musica nella tragedia greca**	L. 7.-
L. PERRACHIO	**L'opera pianistica di Claudio Debussy**	L. 8.-
R. ROLLAND .	**Beethoven**	L. 5.-
E. SCHURÉ . .	**Storia del Dramma Musicale**	L. 9.-
A. BOITO . .	**Do Mi Sol... La Do Mi... Canzone.** *Elegante fascicolo di 20 pag. su carta a mano a due colori con la riproduzione fuori testo dell'autografo del Maestro*	L. 10.-

IN PREPARAZIONE

WAGNER - WESENDONK	**Epistolario** . . .
ANIANTE	**Bellini** . . . . .
G. BORELLI	**Linee dello spirito e del volto di Arrigo Boito** *(Nerone 1924)*
A. DELLA CORTE . . .	**Falstaff** *di G. Verdi*
V. GUJ	**Nerone** *di A. Boito*
A. CIMBRO	**I Poemi sinfonici** *di Riccardo Strauss* . .
R. WAGNER	**Opera e dramma** .
MUCCI - CARABELLA . .	**L'oratorio musicale** *di Don Lorenzo Perosi*